الحق أقول لكم

شيخ الأزهر

يعرف فضيلة الأستاذ الأكبر ما تكنّه له « المجلة » من إجلال ، وما يضمره رئيس تحريرها لفضيلته من إعجاب واحترام .

والمحبون للأزهر ، هذه المنارة الرفيعة من منارات العرفان فى العالم ، يتوقعون الكثير من تولّى فضيلة الشيخ محمود شلتوت لشئون جامعتنا الدينية الكبرى .

ويبدو أن الحادبين على الجامع الأزهر يختلفون بقدر عددهم على مناهج الإصلاح مع أن الأمر يجب أن يكون أيسر مما نتصور جميعاً .

فنحن لا نريد للأزهر أن يتحول إلى جامعة علمانية ولا نطالبه بأكثر من أن يخرّج علماء يعيشون فى زمانهم ، أى فى النصف الأخير من هذا القرن العشرين ، يفهمونه بقدر ما يفهمون رسالتهم الإنسانية السامية ؛ لأن أداء هذه الرسالة يقتضيهم أن يعرفوا زمانهم تمام المعرفة ، وأن يكونوا خبيرين بكل مشكلاته الروحية والمادية ، وأن يتحكموا فى اللغات الأجنبية وفقهها تحكماً يسمح لهم بالاتصال المباشر بالمسلمين وغير المسلمين فى أنحاء الأرض ، ممن يتحرك لسانهم بغير اللغة العربية .

ومعنى هذا تعديل شامل فى أساليب الدرس والتدريس وتغيير جوهرىّ فى المناهج ، وتوسيع أفق الاطلاع يهيىء الطالب الأزهرىّ لتأدية رسالته على الوجه الذى يحقق حاجات الناس ، ويتمشى مع روح العصر .

* * *

تحية إخاء ووفاء

قضت ظروف الأستاذ فتحى رضوان أن يتخلى عن وزارة الثقافة ، و « المجلة » تحيى فى الوزير السابق تلك العزيمة الصادقة التى دفعت بوزارة الإرشاد القومى دفعة تحولت إثرها إلى وزارة الثقافة .

ولقد نشرت هذه المجلة فى عددها التاسع (سبتمبر سنة ١٩٥٧) مقتطفات من بيان الأستاذ فتحى رضوان فى مجلس الأمة جاء فيها :

« لذلك فضّلنا أن نختار للوزارة الجديدة اسماً أكثر انطباقاً على أهدافها ومراميها ؛ فليست هى وزارة دعاية ، بل وزارة توجيه وثقافة عامة » .

كما جاء فى ذلك البيان :

« ولما كان من أجهزة وزارات الثقافة التى تعينها على أداء رسالتها مجلة تتوفر على نشر البحوث الأدبية والفنية الرفيعة لكبار الكتّاب والمفكرين ، دون أن يشغلها شاغل من ربح ، أو يعوقها عائق من جهد ، أصدرت الوزارة مجلة تعمل على القيام بهذه الوظيفة ، وأسندت الإشراف عليها إلى نخبة من كبار أساتذة الجامعات ورجال القانون والآثار والفنون ، وقد أصبحت سجلاً لما يصدر عن مفكرينا وأساتذة جامعاتنا ، وهمزة وصل بيننا وبين إخواننا الكتّاب والعلماء فى البلاد العربية » .

ونحن إذ نحيى «فتحى رضوان» فى عزلته ، فإنما نحيى فيه شدّة المراس ، والأريحية ، والمثالية التى أرسى بها

القواعد الفكرية والمادية لهذه المجلة .

كما نحيي فيه الرجل الذى دوّى صوته فى قاعة المجلس النيابى بالدفاع عن الفن والأدب ، والموسيقى ، والمسرح ، والغناء « الكورالى » ، و « الباليه » . ولم يكن صوت نائب يتفرد بذوق خاص فى الفنون ، ونوع معين من الثقافة ، بل كان صوت وزير الثقافة والإرشاد القومى نفسه يتحدث فى مجلس الأمة عام ١٩٥٧ عن الميدان الذى اختارته ثورة البعث الكبرى ليتجلّى فيه نشاط وزارته .

فنحن ، خلصاءَ الفكر والفن ، نعرف لفتحى رضوان فضله على الفكر والفن ، ونرجو أن يكون من أثر اعتزاله الوزارة أن تفوز « المجلة » بالنصيب الأوفر من إنتاجه الأدبى الخصب ، فى العام الثالث من حياتها المديدة بإذن العلىّ القدير .

* * *

رسول السلام

الفنان هو رسول السلام الصادق فى عالمنا المضطرب ؛ فرسالته تنبع من قلبه لتنزل على القلوب برداً وسلاماً .

ورسالة المجر فى الخضمّ الأوروبى رسالة سلام ؛ لأن المجر بلاد تنضح فناً وتشرق جمالا .

ذهبتُ إليها منذ عامين أمثل مصر فى الاحتفال بذكرى الموسيقى الكبير جداً بيلا بارطوك ، وأنزل ضيفاً على حكومة المجر لأتابع المسابقة الدولية للعزف على البيانو « فيرنتس ليست » . وليست ، مثل بارطوك ، . . . مثل كوداى ، وآدى ، وإركل ، وپتوفى ، ومونكاتشى ، ويوسف أطيلا ، مجدٌ من أمجاد المجر ؛ فتاريخ تلك البلاد الصغيرة مرصع بأسماء الموسيقيين والمصورين والشعراء ، يعملون بفنهم على تحرير بلادهم ورفع اسمها إلى السّماكين وتحفظ لهم المجر أنصع صفحات تاريخها المعذب الطويل .

عدت إليها الشهر الماضى للمشاركة مرة ثانية فى ذكرى بيلا بارطوك ممثلاً للجمهورية العربية المتحدة ، فكانت لزيارتى هذه المرة أهمية مضاعفة ، ترجع إلى الظروف التاريخية الدقيقة التى مرّ بها الشعبان المصرى والمجرى فى خواتيم عام ١٩٥٦ .

فما كدت أستقر ببلادى فى النصف الأول من أكتوبر عام ١٩٥٦ حتى ترامت إلى أسماعنا أخبار اضطرابات قامت فى المجر ، كلّفتها أفدح الخسائر المادية والأدبية ، ولم ينته ذلك الشهر المشئوم حتى نزلت النازلة ببلادى على أيدى طغام آثمين أرادوا بها شرّاً ، فكالت لهم الصاع صاعين ، وردت كيدهم إلى نحورهم .

وخرج بلدانا مصر والمجر ، رافعى الرأس ، يبنيان ، فى أمل ، ويسيران فى ركب الحضارة والتعمير ، دون أن يتلفتا يمنة أو يسرة .

عدنا نحتفل بالبارودى وحافظ والطهطاوى وشوقى ، ونجتمع إلى أدباء العروبة فى مؤتمر كبير .

وعادوا إلى الاحتفال ببارطوك ، وإلى تنظيم متاحفهم وإلى حفلاتهم السمفونية ، ومسارحهم الكثيرة ، تعمل كل مساء على نشر الآداب العالمية إلى جانب الأدب المنجارى .

عدت الى الخريف المجرى الرائع ، وقد نضجت الكروم ، وذهب الشباب إلى الحقول يجنونها ويعصرونها ، وعبرت سهول المجر وتلالها تغطيها الأشجار والكروم ، وقد استحالت أوراقها نضاراً لامعاً تحت لمسة الشمس ، إنذاراً بقرب الشتاء . سفوح التلال تضطرم بألوان حمر

وصُفر ، تضرب فى اللون الأخضر الأصيل ، وحيث ترتفع هامة القمم البركانية ، تبدو جبهة التل بصخورها البازلتية وكأنها أنابيب الأرغن .

أرادوا لى هذه المرة ألا أقضى كل أوقاتى — كما قضيتها منذ عامين — بين المكاتب ، وفى دور العلم والفن وبين جدران المتاحف والمسارح ؛ فخرجوا بى إلى كروم « باداكشونى » ، وضفاف بحيرة « بلاطون » ، ومدينة الملكة جيزيل امرأة سانت إسطفان أول ملوك هنجاريا ، ومحررها من الوثنية ، وانحدروا بى جنوباً إلى غابات « ترانسدانوبيا » ، فى ذلك الإقليم الرائع الجمال ، غرب الدانوب والذى يُعرف فى التاريخ الرومانى باسم « پانونيا » .

رأيت مدينة كاملة أنشأها المجريون فى بضع السنوات الماضية بأذرعتهم وأدمغتهم لتصبح مدينة الصناعة الثقيلة : ستالينڤاروش ؛ وزرت مدينة أقامها المجريون حول مناجم الفحم فى « كوملو » التى تقدم إلى ستالينڤاروش حاجتها من الكوك .

أرادوا لى هذه المرة أن أرى الشعب فى الحقل والمصنع والمنجم ، قبل أن أراه فى المراكز الثقافية . والمركز الثقافى فى الريف المجرى يقوم هناك مقام المراكز الاجتماعية عندنا : فيه النادى والمكتبة وقاعة المحاضرات ، والسينما ، ومسرح يتسع لسبعمائة متفرج فى أقله ، وقد يحتوى المركز أيضاً على أستوديو إذاعى كامل المعدات ، يتحدث إلى الإقليم فى شئونه ساعة أو ساعتين كل يوم .

فهى زيارة لا تكرّر زيارتى منذ عامين ، وإنما تكملها خير تكملة . حتى المعاهد التى سبقت زيارتها لأتحدث إلى القائمين على شئونها عدت إليها لأدخل فصولها ، وأستمع إلى الدروس فيها ، فأتمّ بالمشاهدة والاختبار العملى ، ما عرفته بالسماع فى زيارتى الأولى .

* * *

فليكن هذا شعار رحلتى المجرية هذا الخريف ؛ فقد هبطت من مرتفعات الكونسير الختامى لذكرى بارطوك — حيث عزف البيانست السوفيتى الكبير « سڤياتوسلاف ريختر » الكونشرتو الثانى لبارطوك ، بمصاحبة الفلهارمونية المجرية العريقة يقودها رجل يحبه المجريون حبًّا جمًّا ، ويقدره الموسيقيون أعظم تقدير : يانوش فيرنتساك — أقول هبطت من مرتفعات هذا الأداء المعجب لموسيقى معجب فى بودابست ، إلى عمق يقرب من خمسمائة متر فى باطن أرض مدينة « كوملو » بجنوبى المجر ؛ لأزور منجم الفحم.

لم تكن هذه الزيارة فى الحسبان ، لولا أن اكتمال صورة الثقافة والنشاط الفنى فى الأقاليم اقتضت أن أعرف لمن تعد أجهزة الثقافة ، وأعرفهم فى صميم نشاطهم اليومى ، وكدهم وكدحهم .

وهو عالَم عجيب يعيشه العمال تحت سطح الأرض يعرفه أغلب الناس من الكتب ، وأخبار الصحف ، ولكنهم لا يعرفونه فى حقيقته الرهيبة ، منهكاً للأعصاب ، متعباً للجسد . غير أن ذكاء المهندس ، وتقدم العلم ، وشعور التضامن الإنسانى ، صنعت الكثير لتأمين العامل وراحته ؛ فالتهوية فى أنفاق المنجم لا تشعر معها اليوم بضيق ، ولا بحرٍّ ، ولا ببرد .

كان منظر جماعتنا فى الظلام الدامس عجيباً : نخترق الأنفاق السود وعلى صدر كلٍّ منا مصباحه الكهربى يوجهه إلى حيث يريد أن يرى — وأكثر ما هو بحاجة إلى رؤيته ، هو مواقع قدميه ! — وأمامنا مهندس القطاع ، وخلفنا كبير المهندسين ، وثلاثتنا بينهما : تلك السيدة الشابة الجميلة اللمّاحة التى اصطحبتنى فى زيارة الجنوب ، موفدة من معهد العلاقات الثقافية الخارجية ،

وقد لفت شعرها الأسود بغلالة حمراء ، وضعت فوقها الخوذة الجلدية ، ولبست ملابس عمال المناجم التى نلبسها جميعاً ، واحتذت الأحذية الجلدية العالية ، كما احتذينا وأنا خلفها أراقب أقدامها ثم أقدامى وخلفى سائق سيارتنا ورفيق رحلتنا ، وهو شاب مجرى نحيف ، باسم الثغر ، هادئ الطبع ، جم الأدب . ساعتين قضيناهما ما بين ركوب القطار الصغير نجتاز به السرداب الموصل إلى فوهة المنجم ، فالنزول بالمصاعد إلى باطن الأرض على عمق أربعمائة أو خمسمائة متر ، ثم السير على القدمين والزحف على البطون ، والانزلاق على المقعدات .

نقابل العمال نحييهم ويحيوننا ، حتى نبلغ مركز استخراج الفحم حيث يعمل فريق من العمال فى حوائط المنجم نحو سبع ساعات بفئوسهم الميكانيكية تفتت الفحم الذى تحمله « سيور » متحركة من الجلد تنقله إلى عربات الفحم تسير على قضبانها ، وتسحبها قاطرات ديزل ، إلى حيث المصاعد ، ومن أعلى المنجم تحملها قطر تسير بالكهربا إلى المستودعات .

كان يجب إذن أن نرى المستمعين إلى إذاعة « كوملو » وإذاعة بودابست ، وهم يجتمعون فى ناديهم الثقافى ، ويشاهدون فى مسرحهم فرق الأقاليم ، أو الفرق المتنقلة ، ويستمعون إلى أوركسترا رجال السكك الحديدية ، نراهم فى أعماق منجمهم قبل أن نزور مركزهم الثقافى . ونعرف من تتبع برنامج هذا المركز أن هؤلاء العمال يحبون الموسيقى الكلاسيكية ، ويتابعون المسرح المعاصر والقديم ، ثقافتهم السينمائية أوسع من ثقافتنا ، ما فى ذلك من شك .

* * *

مع سلطان كوداى

سلطان كوداى قطب من أقطاب الموسيقى الأوروبية فى هذا الزمان ، عاصر بيلا بارطوك ، ودرسا معاً موسيقى الشعب المجرى دراسة علمية ، وما يزال يقوم على نشر هذه الدراسة .

وألف موسيقى تلك الأوبرا الظريفة « هارى يانوش » التى تعرض لنا قصة شخصية مجرية شعبية ، مثل شخصية جحا عندنا ، أو شخصية قراجوز عندنا وعند غيرنا ، أو البارون مونكهاوزن عند الألمان ، أو طرطران التراسكونى عند أهل الجنوب من فرنسا . وهارى يانوش فلاح من وسط المجر خدم فى فرقة الهوسار المجرية أيام حروب نابليون — أو هكذا يدعى ! . . . وراح فى شيخوخته يقص على رواد الحانة فى قريته مغامراته الحربية على حدود الروسيا والمجر ، ويصور لهم خط الحدود يفصل بين شتاء روسيا يكسوها أرديته الجليدية البيضاء ، وبين ربيع المجر المخضر المورق المشمس . . . إلى درجة أن حارس الحدود الروسى يشكو تجمد النبيذ فى زمزميته ، فيناولها حارس الحدود المجرى . . . كى تدفئها الشمس . . ويحكى كيف أحب أميرة من الأسرة الإمبراطورية ، وتزوجها . . . وكيف جاءه نابليون بعد المعركة راكعاً يلتمس عفوه ومغفرته بعد أن راح يانوش يضرب فى جنوده ، فيصرعهم كأنهم الذباب . . .

وقد رأيت هذه الأوبرا فى بودابست ، وهى فى موسيقاها ، وفى ديكوراتها وتمثيلها ، تحفة فنية ، لك أن تتمثل ذكاء الموسيقى وهو يصور هذا الفشار الكبير بألحانه . . .

وسلطان كوداى فى طليعة الموسيقيين المعاصرين قدرة على تأليف الألحان الجماعية للأصوات وحدها .

وللأصوات مع الأوركسترا . سمعت بعضها فى زيارتى الأولى ومنها ذلك « المزمور الهنجارى » العظيم ، صورة صادقة من روح الشعب المجرى ، يعشق المجد ، ويحيا تاريخه الملىء بالصراع المستميت فى سبيل حرياته .

ولكنك إذا حاولت التحدث إليه عن موسيقاه ، انصرف توًّا إلى الحديث عن التعليم الموسيقىّ فى المدارس العامة ؛ فالرجل يُعْنَى قبل كل شىء بمستقبل الذوق الموسيقى العام ، ويحرص أن يربى النشء جميعاً على فهم الموسيقى وتذوقها . عرفت ذلك منه فى مقابلتى له فى رحلتى السابقة ، فحرصت على زيارة واحدة من مدارس التعليم العام التى تدرس الموسيقى للتلاميذ على طريقة كوداى ، وهى طريقة خاصة ، تجعل من تعليم الموسيقى متعة للجسد والأذن ، والإحساس .

فالطفل يدخل عالم الموسيقى بحركات جسمه ، أى عن طريق الإيقاع ، وهو روح الموسيقى ودمها ، ويطالع الموسيقى بطريقة أبسط جداً من مطالعة أحرف اللغة .

وقبل أن أدخل فصلا من فصول الكبار فى هذه المدرسة طلبت منى المديرة أن أكتب على السبورة أى لحن ، وليكن أغنية شعبية مصرية ، فسألتها أن أكتب اللحن من الذاكرة فى ورقة . . . وعند ما رأت ما أكتب اعترضت على سهولة اللحن الذى أدوِّن ، فأخذت فى تحويره ، لأزيد من صعوبته دون مغالاة .

ودخلنا الفصل ، وأخذت أنقل لحنى على السبورة ، وكان مؤلفاً من ثمانى بطوطات ، وبدأ المدرس يؤشر بمؤشره على النغمات واحدة واحدة ، والفصل يغنى مباشرة دون الاستعانة بآلة موسيقية . واستعادهم الغناء مرتين ، وفى المرة الثالثة جعل يمحو نوتات اللحن واحدة إثر واحدة . . . حتى محاها بأكملها . . . ثم سأل الفصل أن يغنيه من الذاكرة ... فغنَّاه صحيحاً دون تلعثم !

هؤلاء الغلمان والفتيات لن يكونوا موسيقيين فى حياتهم المقبلة ، وليست مدرسة « لورانتفى » سوى مدرسة من مدارس التعليم العام ، ولكنهم سينشئون ذوّاقين للموسيقى عارفين ببعض أصولها .

تحدثت إلى كوداى فى منزله ، وبين كتبه التى تغطى جدران المكتب حتى السقف ، عن الغناء من أصوات مختلفة ، وعما يرى فى مصدر تأصُّل الهارمونية عند الشعوب الأوروبية ، فكان من رأيه أن إشراك الشعب فى أغانى الكنيسة — وهو ما حدث تاريخيًّا فى الكنيسة البروتستانتية — قد عوَّده الغناء « البوليفونى » ؛ ولذلك تلاحظ أن الشعوب البروتستانتية أقرب إلى طبيعة هذا الغناء من الشعوب الكاثوليكية ، ولو أن هذه أيضاً تدرَّبت آذانها على الغناء البوليفونى وهى تستمع إلى الشمامسة يغنون القداس .

وبحث فى مكتبته الحافلة عن بعض مجلدات الغناء الكنسى من القرن الثامن عشر ، وأحدها مطبوع فى زغرب ، والآخر فى بودابست ، فإذا كتاب زغرب كله ألحان من صوت واحد ، وكتاب المجر من أصوات متعددة وهى من أقدم المحاولات المجرية فى هذا الضرب من الغناء .

وسألنى كوداى عن تلك الأغانى التى يستمع إليها أحياناً من إذاعة القاهرة ، فطالبته برأيه أولا ، فأجاب : إنى حاولت أن أدرك قوامها الشعبى ففشلت . فقلت له : لأنها ألحان متطورة يؤلفها موسيقيون معاصرون ؛ فأجابنى ولكنها مع ذلك موسيقى شرقية ، أوما نعرفها على أنها كذلك؟ سألته : هل لاحظت إيقاعاتها ؟ قال : ليست إيقاعات شرقية . . . فهى شىء يشبه إيقاعات موسيقى الرقص الغربى . . . ولكن أين موسيقاكم الشعبية الأصيلة ؟ وددت

أن أسمع منها شيئاً ؛ قلت له : إننا نتأثر خطاكم أنتم وبارطوك، وقد بُدئ العمل على تسجيل ألحاننا الشعبية وكتابتها بالنوتة ، وذلك فى مركز الفنون الشعبية الذى أنشأته وزارة الثقافة أخيراً .

* * *

بين العامية والفصحى

سألت سلطان كوداى رأيه فى الموسيقى الشعبية بالنسبة للفنون العليا ، قال : فكِّر باللغة ، وإنك لن تستطيع أن تخلق من لغة الكلام الدارج فنًّا رفيعاً إلا إذا حولت اللغة الشعبية إلى لغة فكر وفن . حسن جداً ، وضرورى جداً أن نسجل ، ونحفظ فى متاحفنا ، وننشر ، الفنون الشعبية فى كل مظاهرها ، وبكل الوسائل . ولكن هناك خطوة واسعة يجب أن نخطوها إذا أردنا الانتفاع بهذه المادة الشعبية الأصيلة ، هى خطوة رجل الفن يرتفع باللغة الدارجة إلى ما ارتفع إليه دانتى فى كوميديته الإلهية ؛ فلا يكفى فى الموسيقى أن تنقل الأغنية الشعبية على صورتها البدائية ، إنما هذه مادة أولية وأساسية لبناء عمل قومى متكامل من الناحية الفنية .

* * *

مناقشة الميزانية

كان غريباً فى ذلك المتحف الإقليمى ، وأنا أثنى على مديره العلاَّمة ، وعلى طريقة تنظيمه لمتحفه ، ووسائل الشرح فيه . . . وبحضور الرجل الكبير المشرف على أقدار المدينة التى يقوم فيها المتحف . . . أن يشيح الرجل الكبير بوجهه عنا ، وكأنه غير راغب فى الاستماع إلى هذا المديح يقدَّم لمتحف المدينة، ولمدير المتحف . .

خرجت أتساءل : هل كان ذلك منه تعففاً أو تبرماً بمديح يعتقد أن الغرباء يزجونه من قبيل المجاملة ؟ ويكون قد جانب الصواب ، فإن مديحى جاء عن عقيدة والمتحف كان جديراً حقًّا بذلك المديح .

ثم عرفت أن الكبير كان — بالصدفة المحض — على موعد مع مدير المتحف فى تلك الأمسية . . . ليناقشه فى ميزانية المتحف . . .

* * *

معلم الفنون

فرق كبير بين تعليم المواد المعتادة وبين تعليم الفنون : معلم الفن يبذل شيئاً أكثر من عقله وعلمه ، ليشعل فى نفس تلميذه شعلة الفن .

أستاذ العلوم يبلغ ذلك بطريق غير مباشر ، كأن ينتقل إيمانه بالعلم إلى تلميذه فى النهاية . أما أستاذ الفن فهو يعمل غالباً فى وسط اختار الفن مهنة حبًّا فى الفن ، ولأن استعداد الطالب مهّد له الطريق إلى الفوز فى مسابقة الدخول إلى المعهد .

كيف يحتفظ المعلم بجذوة الفن متوقدة خلال متاعب التدريس ؟ وكيف يتسنم بصحبة تلميذه ذُرى الفن دون أن يطفئ فى نفسه تلك الجذوة ، نتيجة العناء فى تحليل العمل الفنى ، أو فى أدائه فقرة فقرة ؟

الحقيقة أن العمل الفنى إذ ينفصل إلى جزئياته يطلعنا على خباياه بطريقة غير منتظرة : هذه الصوناتة على البيانو لبارطوك ، وقد سمعتها من قبل ، وهذه الصوناتة على الڤيولينه لبتهوفن ، وأنا أحفظهما عن ظهر قلب :

ما أروع الضوء الذي يلقيه الأستاذ على أجزائها ومفاصلها وهو يشرحها لتلميذته على البيانو ، أو لتلميذه على الڤيولينه . . . ! وما أعجب التلميذ عند ما يدرك ما يطلبه الأستاذ ، فتحيا الجملة الموسيقية بين يديه !

ثم ما أغرب البيانو : تقرع مفاتيحه ، فلا تتصور أن هذه العملية البسيطة تحتوى على عديد من وسائل الضغط والضرب والهبوط والانفصال ، وأن تلك الأصابع العاجية والأبنوسية الصماء تستجيب لشعور العازف إذا عرف الطريق إلى قلبها . . . كأن لها قلباً !

أمرُ هذا واضح فى الآلات الوترية ؛ لأنك على الكمان تخلق الصوت بنفسك ، عن طريق تحريك القوس ، وذبذبة إصبعك فوق الوتر ، وتشعر أن لمسة القوس للأوتار خاضعة مباشرة لفهمك وإحساسك ، ومقدار طاعة القوس لأصابع يدك اليمنى ، ولحركات ذراعك اليمنى .

إنما العجب العجاب هو فى هذه الآلة المركبة التى تُعرف بالبيانو : واحد يقرع أوتاره فتخرج الموسيقى كأنها صنع الآلة ، وآخر يلمس أصابعه فإذا به يغنى ، وينوح ، ويغضب ، ويثور ، ثم يهدأ كالبحر بعد الإعصار !

إننى أقف دائماً مشدوهاً أمام درس الفن . . . ففيه شىء مخالفٌ جدّ المخالفة لدرس العلم : أستاذ العلوم يلقى درسه من علٍ ، تنزل كلماته من ثلاجات العقل . . . وأستاذ الفن يلقى درسه وكأنه يخرج قطعة من قلبه ، ليضعها فى قلب تلميذه !

* * *

بيلا بارطوك

أحتفظ فى غرفة مكتبى بصورتين فوتوغرافيتين : صورة توفيق الحكيم يحمل قطتيه الصغيرتين « زقزوق » و « ظريفة » على كتفيه ، وهما ولدا المرحومين السنور « متو » والهرة « بلانشيت » أجداد السلالة التى تعيش معى حتى اليوم .

والصورة الأخرى « لبيلا بارطوك » الموسيقى المجرى الذى ذهبت إلى هنجاريا مرتين لأشترك فى الاحتفال بذكراه ، وهى صورة كارت بوستال أفضّلها على المدالية البرونز الكبيرة ، تذكار احتفال عام ١٩٥٦ ، لأننى أحبّ أن أرى وجه « بارطوك » ، وعينيه المشرقتين بنور الذكاء والعبقرية .

يجب أن يعرف المصريون بارطوك أكثر مما يعرفون ؛ فقد اشترك مرتين فى دراسة الموسيقى العربية : المرة الأولى قبل الحرب العالمية الأولى ، عند ما ذهب إلى واحة « بسكرة » بالجزائر ليسجل موسيقى سكان الواحة من العرب ؛ والمرة الأخرى عند ما جاء إلى مصر فى أوائل الثلاثينيات ليشترك فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى انعقد بمدينة القاهرة .

يجمع بارطوك — مثل صديقه وزميله كوداى — صفة العالم بالموسيقى ، إلى صفة الخلاّق الموسيقى . ذهبا معاً يسجّلان موسيقى الشعب المجرى ، ويحدّدان معالمها للتمييز بينها وبين ما أدخله « التسيحان » (الغجر) عليها من ضروب التلاعب فى الأداء . وقد جمع بارطوك الآلاف من الألحان المجرية ، وأضاف إليها العديد من الألحان الصقلبية (السلوڤينية والبلغارية) والألحان الرومانية ولو لم تقصه النازية عن أوروبا لواصل دراسته لكل موسيقى الجنوب الشرقى من أوروبا .

ولكن بارطوك ، إلى جانب علمه الفولكلورى ، كان خلاقاً للموسيقى بطريقة فذة : بدايته كانت شبيهة بكل بدايات الموسيقيين : بدأ بتقليد سابقيه ، وبخاصة مواطنه

« فيرنتس ليست » ، وكتب تحت تأثير موسيقاه قصيدته السمفونية « كوشوت » فصوَّر حياة بطل الجهاد الوطنى فى سبيل استقلال الوطن المجرى عن الهابسبورج ، ثم تأثر ببرامز ، وبريشارد شتراوس ، ولكن ما كان أسرعه إلى التخلص من هذه المؤثرات حينما اتجه إلى موسيقى الشعب المجرىّ يستوحيها لا ليخلق موسيقى سطحية ، ملوّنة تلويناً سهلاً ، بل ليأخذ من الألحان الشعبية روحها الدفين ، فهو يهضمها ، أو هو يتمثلها كما يتمثل الزرع غاز الكربون وأملاح التربة ! لا تكاد تتبين فى أعماله الكبيرة أكثر من جملة هنا وجملة هناك تشعرك بالأصل الفلاحى لهذه الموسيقى ، أما الباقى فهو موسيقى تتعمق الإيقاعات والمقامات والهارمونية ، وتنشئ « بوليفونية » شخصية . خلق بارطوك لغته الموسيقية بنفسه ، ولنفسه ، وطوّع ألوان الأوركسترا ، ونغمات البيانو والڤيولينه لتفكيره الدفين . موسيقاه موسيقى فكرية عقلية بحت ، لو لم يسْرِ فى أعطافها روح الإيقاع ، وفى شرايينها دم المجرى الحار .

مشكل الموسيقىِّ المعاصر هو أنه لا يستطيع أن يكتب الموسيقى على أسلوب السابقين ؛ إذ لا قيمة للتقليد ، ولا أن يسير فى ركاب معاصريه ، فيكون مقلداً أيضاً . وليس فى مقدور كل موسيقىٍّ أن يخلق فى التأليف أسلوباً خاصًّا به ؛ لذلك ترى المعاصرين يضربون فى كل واد : منهم من يعتمد على نوع من الرياضيات العليا يحلل إليها عناصر السلّم « الدياتونى » فيخلق الموسيقى « الاثنى عشرية » أى « الدوديكافونية » مثل شونبرج ، ومنهم من يذيب المقامات المعروفة ليؤلف الموسيقى على غير سلّم معروف ، ومنهم من يستعير سلالم الشعوب البدائية المخمسة « البنتاتونية » وبعضهم يمزج ألوان الأوركسترا مزيجاً أشبه بألوان الانطباعيين والتعبيريين والمستقبليين والضراة Fauves ومنهم من يحرص على خلق مجموعات هارمونية حامضة الطعم غير متآلفة ، أو من يمزج الألحان من سُلم مخالف : وهكذا نجد أنفسنا فى تيه الموسيقى المعاصرة ، لا يَعرف مواقعَ أقدامه فيه سوى قلة من العباقرة . . . كان بيلا بارطوك على رأس هذه القلة ، وربما كان أعظم من عرفته الموسيقى المعاصرة ، لسبب بسيط ، هو أنه اعتمد أولا على روح قومه وموسيقى شعبه الأصيل ، فلما أترع كأسه بتلك السلافة الشعبية ، وأخذ يعبّ منها عبًّا ، خرج من نشوته المجرية يؤلف موسيقى عالمية ، رفيعة جدًّا وضعته فى مقدمة المجددين الموسيقيين إبان العصر الحاضر (توفى بارطوك عام ١٩٤٥ بالولايات المتحدة الأمريكية) .

فالمجريون مزهوّون برجُلهم العظيم صاحب الرباعيات الوترية الستّ (التى قال عنها واحد من كبار النقاد البريطانيين : لم تعرف الرباعية الوترية بعد رباعيات بيتهوفن الأخيرة مؤلَّفاً أعمق من بارطوك) ، وصاحب كونشرتوات البيانو الثلاث ، وكونشرتو الڤيولينة الشائك ، وصوناتة زوج من البيانو مع آلات الإيقاع و . . إلى آخر ما ترك هذا المجرىُّ العظيم للعالم المتمدين من موسيقى البيانو والأوركسترا .

هاكم الرجل الذى شرفنى بلادى بأن أمثلها فى الاحتفال بذكراه بين أهله وعشيرته ، ولن يهدأ لى بال حتى يعرف أهل وطنى قدره بين الموسيقيين العظماء ، ولكنى أعرف كيف أنتظر بصبر إلى أن تحين اللحظة التى أستطيع أن أقدم إليهم « بيلا بارطوك » فى البرنامج الثانى .

* * *

المسرح التجريبى

تصدر فى بودابست نشرة أسبوعية عنوانها Pesti Muesor أى « برامج پست » تجمع برامج الأسبوع فى نحو

عشرين مسرحاً غنائيًّا وتمثيليًّا وفكاهيًّا و « أوپريت » عدا الحفلات السمفونية وغيرها .

وهأنذا أنقل إليك من إحدى هذه النشرات :

ثلاث روايات من موسيقى بارطوك : باليه وأوپرا من فصل واحد ، وباليه ثان — «دون كارلوس» ، أوپرا لڤيردى — لوتشيا دى لامرمور ، أوپرا لدونزيتى — فيديليو ، أوپرا لبيتهوفن — چيزيل ، الباليه المشهور — دون چوڤانى أوپرا لموزار — قصص هوفمان ، أوپرا لأوفنباخ — هارى يانوش ، أوپرا لكوداى — عطيل الأوپرا والتمثيلية ، —حفلة سمفونية للفلهارمونية المجرية — أوپرا للموسيقى الألمانى أوچين دالبريه — أوپرا للموسيقى المجرى فيرنتس إركل .

وفى المسرح تمثيليات لمعاصرين مجريين وقدماء (إمرى ماداخ ، وقاطونا ، وإنياسى ناج إلخ) — والبيضة لفليسيان مارسو — وپير جونت لهنريك إبسن — وكوميديا لمكياڤيللى — بجماليون لبرنارد شو — الشيخ متلوف (طرطوف) لموليير — زواج فيجارو لبومارشيه — — اللهم غضبك لجون أسبورن — مهنة مدام ڤارينس لبرناردشو — الجندى شڤايك لياروسلاف هازك — المأساة المتفائلة للبحار السوڤيتى فشنفسكى .

كل هذا أنقله لك نقلا ، دون ترتيب ، من برنامج أسبوع لمسارح بودابست ، ولم أنقل إليك سوى قلة من الأسماء والمؤلفات الهنجارية لأنك لا تعرف إلا قليلا عن أصحابها .

وكأن لم يجد المجريون كفايتهم فى كل هذا ، فراحوا يحوّلون قاعة سينما تسع نحو أربعمائة متفرج إلى مسرح تجريبى ، يسمح بعرض أعمال الرواد والشبان فى التمثيل والموسيقى ، وأطلقوا عليها اسم : أستوديو بارطوك . وفيه رأيت تلك المهزلة الفرنسية من القرون الوسطى المسماة « الأستاذ پاتلان » ذلك المحامى النصّاب الذى حكى لنا الأستاذ عبد الرحمن صدقى قصته وهو يعرض لتاريخ المسرح على صفحات هذه المجلة . وقد حوّلها شابٌ مجرىٌ إلى أوپرا ، تتابع المحامى پاتلان وهو ينصب على المعلم غليوم تاجر « المانى فاتورة » ، ويذهب الجميع إلى المحكمة فلا تعرف النصّاب من المنصوب عليه فى ذلك الهرج الهزلى . وقد حوّل الموسيقىُّ المجرىُّ الشاب القصة إلى « أوپرا بوفا » خفيفة الدم فى ألحانها وغنائها ، حتى لتكاد تنسى أنك تسمع أوپرا .

وعلى هذا المسرح التجريبى أيضاً استمعت إلى « قصة جندى » من مؤلفات إيجور سترافنسكى التى تجردة للبحث الموسيقى .

لقد أثقلت عليك يا عزيزى القارئ ، مع سبق الإصرار ؛ فقد أردتك أن تدرك مدى الحياة الفنية العميقة التى يعيشها العامل ، والموظف ، والتاجر ، والمثقف المجرى طوال أسبوعه ؛ فكل هذه المسارح العشرين تزدحم بالرواد كل ليلة ، وتطالع على وجوه النظارة انطباعات الفن الأصيل ، عند ما يعمل عمله فى الارتفاع بالإنسان من حيوان ناطق آكل ، إلى مخلوق يفكر ويشعر .

ولو كنت تقرأ اللغة المجرية لاستطعت أن تحصل على أغلب المؤلفات العالمية مترجمة ومنشورة فى طبعات شعبية بمئات الآلاف ، تباع النسخة منها ببضعة قروش .

* * *

فى المطارات

أكره الانتظار فى المطارات ، حتى للفترة القصيرة التى تتزود فيها الطائرة بالوقود ، ويستريح أثناءها رجالها . وفى مطار أحد البلاد أخذت ألاطف هراً أنيساً ،

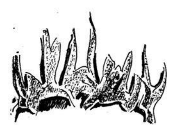
شاركني في مقعدي. وضحكت وأنا أشعر بالود لهذا الهر؛ إنه الوحيد الذي ملت إليه دون أهل ذلك البلد ... ولا لوم عليهم إلا أن أجداداً لهم قضوا على حضارة بلادي، وظلموا أجدادي قروناً عدة.

* * *

وفي مطار آخر لم أكن أتصور أن نخرج من الطائرة منتفخي العيون سهاداً، شُعث الشعر مهوَّشي الملابس، فيقتادونا إلى ... كباريه يسهر فيه شباب ذلك البلد الإسلامي، يراقصون الغانيات، ويبادلونهن كئوس خمر أبيض اللون، حتى الساعات الأولى من الصباح. هذا شأنهم والناس أحرار في بلادهم، ولكن ما ذنب عابري السبيل، حتى يُحكم عليهم بسماع ما يكرهون من موسيقى هي السوقية والتوحش، وبرؤية ما لا يحبون لأهلهم من مظاهر التهتك والدعارة والانحلال ... دلفت إلى بلادنا من الغرب قبل الأدب العالي، والموسيقى الرفيعة، والعلوم النافعة ...؟

* * *

ذكَّرني ذلك بيوم لي في أتوبوس الإسكندرية، أطلق علينا سائقه مكروفون الراديو يتجشأ ويتلوى ويتأوه بتلك الأغاني الرخيصة التي قضى حظنا العاثر أن نعاصرها وأن تنفذ عن طريق الراديو إلى حياتنا الشعورية والعقلية نفاذ رمال الخماسين، وعثير المقطم ... فسألت الكمساري: هل استأذن الركاب في الاستماع والطرب؟. فأجابني: «أمَّال»، ومعنى هذه «الأمَّال» أنه ليس بحاجة إلى رأيهم، «فكلهم في الهوى سوا» غارقون لآذانهم، أو غارقة آذانهم في هذا البحر الزِّفتيّ من الأغاني العاطفية التي تُفْنِي على حياتنا ... بهجة ونعيما مقيما!



البيرونى
ومكانته فى تاريخ العلم

بقلم الدكتور جمال مرسى بدر

علوم العرب فى عصرهم الذهبى هى حلقة الوصل بين مدنيات العالم القديم والمدنية الحديثة التى بدأت بالنهضة الأوروبية فى القرن الخامس عشر الميلادى ، تلك النهضة التى أشعل جذوتها احتكاك الأوروبيين بالعرب وأخذهم عنهم علومهم ومعارفهم ؛ ومن ثم كان للعلوم العربية — أعنى مختلف العلوم التى حمل العرب مشعلها فى إبّان نهضتهم العظمى — أهمية كبيرة فى دراسة تاريخ العلم ، وكان من غير المتيسر إدراك الصورة الصحيحة لما قطعه العلم الحديث من مراحل وما وصل إليه من نتائج دون الإلمام بتاريخ علوم العرب وما حققوه على عهدهم من كشوف فى ميادين العلم المتنوعة ؛ إذ بغير ذلك تنفرج بين علوم القدماء والعلم الحديث ثغرة يتعذر على العقل أن يصل بين جانبيها . وإذا آثرنا التواضع فلم نذهب مع كاتب غربى مثل بريفو إلى أن « العلم الغربى الحديث يدين بوجوده للحضارة العربية »[1] فإن علوم العرب هى — فى القليل — أساس من أهم الأسس التى يقوم عليها العلم الحديث .

وإذ كانت هذه هى أهمية العلوم العربية فى تاريخ العلم فإن العقول الكبيرة التى رفعت راية تلك العلوم لها فى تاريخ العلم مكانة مرموقة أصبحت أسماؤهم بفضلها كالصُّوَى فى الدرب الطويل ، أو كالدرارى فى السماء المظلمة . ومن أضواء تلك النجوم اللامعة فى سماء العلوم العربية — البيرونى .

* * *

وُلد أبو الريحان محمد بن أحمد البيرونى فى ضواحى خُوارِزْم فى شهر ذى الحجة سنة ٣٦٢ هـ (سبتمبر سنة ٩٧٣) ، وتدلّ نسبته على أنه من ضواحى خوارزم لا من المدينة نفسها ؛ لأن « بيرون » بالفارسية تعنى الضاحية . وقد وهم ابن أبى أُصَيْبعة حين ترجم للبيرونى فى « عيون الأنباء » (جـ ٢ ص ٢٠) إذ قال :

« هو الأستاذ أبو الريحان محمد بن أحمد البيرونى منسوب إلى بيرون وهى مدينة بالسند »[1]

والواقع خلاف ذلك ؛ إذ لم يكن أبو الريحان سنديًّا ، كما لا تُعرف مدينة فى السند تسمى بيرون . وفى تفسير نسبة أبى الريحان يقول ياقوت :

« وهذه النسبة [البيرونى] معناها البرانى ؛ لأن بيرون بالفارسية معناه « برا » . وسألت بعض الفضلاء عن ذلك فزعم أن مقامه بخوارزم كان قليلا ، وأهل خوارزم يسمون الغريب بهذا الاسم ، كأنه لما طالت غربته عنهم صار غريباً . وما أظنه يراد به إلا أنه من أهل الرستاق » .[2]

وحين بلغ أبو الريحان العشرين من عمره كان قد عبّ من بحر العلوم وتفتّح عقله على شتى مجالاتها ، فرحل إلى جرجان ، والتحق ببلاط أميرها قابوس بن وَشْمَكير الملقب بشمس المعالى ، وكان بلاطه فى تلك

---

(١) Briffault : The Making of Humanity, London 1919 p. 191.

(١) وتابعه فى ذلك الأستاذ أحمد أمين (ظهر الإسلام ١/٢٨٧)

(٢) الرستاق — السواد والقرى المحيطة بالمدينة .

الحقبة يحفل بالعلماء الأعلام ، ومنهم ابن سينا الذى اتصل بينه وبين أبى الريحان منذ ذلك الوقت حبل الود والتعاون فى العلم . وفى بلاط جرجان كتب البيرونى كتابه المعنون « الآثار الباقية من القرون الخالية » ، وأهداه إلى شمس المعالى . وهو كتاب يبحث – أكثر ما يبحث – فى تقاويم الأمم القديمة وأعيادها ومواسمها ومقارنة ذلك بما كان على عهد المؤلف ، وتتخلل هذا كله بحوث كثيرة فلكية ورياضية وطبيعية .

وحوالى سنة ٤٠٠ هـ (١٠١٠ م) عاد أبو الريحان إلى مسقط رأسه فى خوارزم ، فاستخلصه لنفسه أميرها أبو العباس المأمون بن محمد خُوَارزمشاه ، وأصبحت له عند هذا الأمير الحظوة التى ما بعدها حظوة والقدر الذى لا يدانيه قدر ؛ إذ عرف الأمير للعالم مكانته من العلم ، فاتخذه مستشاراً له ، وأسكنه معه فى قصره ، وكان يبدى له من مظاهر الاحترام والتقدير ما لا مزيد عليه .

يروى ياقوت عن محمد بن محمود النيسابورى «أن خوارزمشاه دخل قصره يوماً وكان يشرب على دابته ، فأمر باستدعاء أبى الريحان من حجرته ، ولما أبطأ عليه قليلا تصوَّر خوارزمشاه الأمر على غير صورته ، فثنى عنان فرسه نحو حجرة أبى الريحان ، ورام النزول ، فسبقه أبو الريحان إلى الخروج ، وناشده الله ألا يفعل ، فتمثل خوارزمشاه :

العلم من أشرف الـولايات
يأتيه كلُّ الورى ولا ياتى

ثم قال : لولا الرسوم الدنياوية ما استدعيتك ، فالعلم يعلو ولا يُعلى[١] ».

* * *

على أن أيام أبى الريحان فى بلاط خوارزم لم تدم ؛ فسرعان ما اضطربت فيها الأمور ، وقتل خوارزمشاه ، وسادت بعده فوضى مكنت سلطان غَزْنة محمود بن سبكتكين من الاستيلاء على خوارزم ، فكان أبو الريحان فى جملة الأسرى هو وآخرون من العلماء الذين اتهمهم السلطان محمود – على عادته من التشدد فى الدين – بالكفر والزندقة ، وأعمل فى بعضهم السيف ، وكاد أبو الريحان يهلك فى غمرة تلك الأحداث لولا أن أسعفه – بل أسعف العلم – سببٌ خلّصه من القتل ؛ إذ قال بعض مرافقى السلطان : هذا إمام وقته فى علم النجوم ، وإن الملوك لا يستغنون عن مثله ؛ فأبقى عليه محمود ، وأخذه معه إلى بلاده[١] ، ودخل أبو الريحان الهند مع السلطان محمود فى فتوحه المظفرة فى تلك البلاد التى استمرت إلى سنة ١٠٢٤ م ، واستحق من أجلها لقب « الغازى » ، ولعله أول من لُقِّبَ بذلك فى الإسلام .

وطالت إقامة البيرونى فى بلاط غزنة مع محمود وخلفائه ، وكانت هذه الفترة أبرز فترات نشاطه العلمى وأحفلها بالإنتاج الغزير . ويبدو أن أبا الريحان بعد أن رجع إلى غزنة من الهند لم يغادر تلك المدينة منقطعاً إلى الدرس والبحث والتجربة والتأليف إلى أن توفاه الله فى الثالث من رجب سنة ٤٤٠ هـ (١٣ من ديسمبر سنة ١٠٤٨ م) [٢] .

* * *

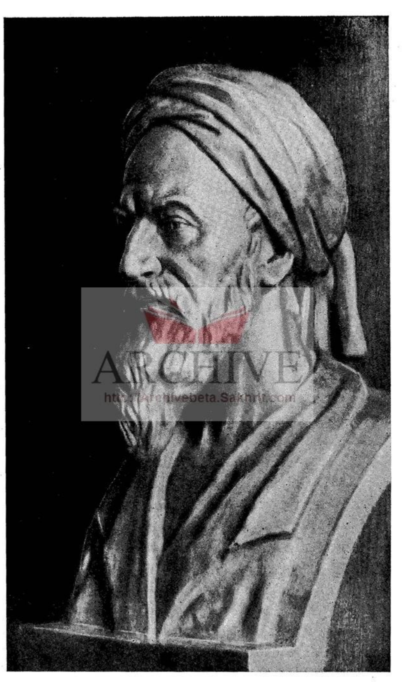
ولعل الطابع المميز لأبى الريحان بين العلماء العرب

---

(١) معجم الأدباء ١٧ / ١٨٢ – ١٨٣ .

(١) ينقل الأستاذ أحمد أمين (ظهر الإسلام ١–٢٨٦) رواية أخرى عن سبب انتقال البيرونى من بلاط خوارزم إلى بلاط غزنة ، فلتراجع .

(٢) هذا هو تاريخ وفاة البيرونى المتعارف عليه بين مؤرخى العلم ، غير أن المستشرق ماكس مايرهوف لاحظ – بحق – أن البيرونى لا يمكن أن يكون قد مات قبل سنة ١٠٥٠ م ، أى سنة ٤٤٢ هـ ؛ لأنه يقول فى مقدمة كتاب : « الصيدلة فى الطب » إنه نيف على الثمانين سنة (هجرية) ؛ فإذا صح ميلاده فى سنة ٣٦٢ هـ تعين أن يكون على قيد الحياة فى سنة ٤٤٢ هـ ، وتكون وفاته فى تلك السنة أو بعدها . (انظر مجلة المجمع العلمى المصرى سنة ١٩٤٠ ص ١٣٨) .



تمثال البيرونى المعروض فى متحف جامعة موسكو
(تصوير كاتب المقال)

هو تنوُّع اهتماماته العلمية واتساع آفاق دراساته مع الإتقان التام – بل التقدم والتبريز فى كل باب يطرقه من أبواب العلوم المختلفة ؛ فلقد كان البيرونى طبيباً ، فلكيًّا ، رياضيًّا ، جغرافيًّا ، مؤرخاً ، وعالماً بالطبيعيات ؛ وكانت له اليد الطولى فى كل علم من هذه العلوم مع مشاركة فى الفلسفة والعلوم اللغوية والأدب والشعر والفقه . ولئن كانت سعة الأفق طابع الكثيرين من علماء العرب فى عصرهم الذهبى ، لقد بزَّهم البيرونىُّ جميعاً فى هذه الناحية ، لا من حيث تعدُّد فنون العلم التى تناولها فقط ، بل كذلك من حيث مساهمة بنَّاءة فى تقدم كل علم من تلك العلوم وتطوره على وجه لا يتأتى إلا لعالم فذ ، وأستاذ راسخ القدم .

كما امتاز البيرونىُّ بين العلماء العرب – سواء من معاصريه أو سابقيه أو لاحقيه – بأنه كان حريصاً على الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى من مصادرها الأصلية غير معتمد على الترجمات التى شاعت فى وقته فى العالم العربى ، فدرس أبو الريحان لهذا الغرض السريانية والعبرية ، واهتمَّ بوجه خاص باللغة السنسكريتية ، وعن طريقها تمكَّن من أن يتعمق فى دراسة الثقافة الهندية التى لم تكن حتى عصره محلَّ الاهتمام الأول من العلماء العرب . وقد ظهرت نتائج تلك الدراسات العميقة فى كتابه الكبير عن الهند المعنون « تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة فى العقل أو مرذولة » والذى يعدُّ نسيجًا وحده فى موضوعه وفى مادته ، وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية فى القرن الماضى ، ومازال حتى اليوم كبير الفائدة لطلاَّب الدراسات الهندية بما حواه من معلومات واسعة ونظرات تقديرية صائبة عن ثقافة الهند القديمة الفلسفية والعلمية ، وقد اشتمل هذا الكتاب على معلومات وبيانات لولا مجهود أبى الريحان لكان مصيرها النسيان والضياع .

ولقد تغلغل حبُّ العلم فى نفس أبى الريحان حتى كان العلم محور وجوده وهدف حياته ، فعاش يطلب العلم للعلم ، مُكبًّا على تحصيل العلوم ، منصرفاً إلى تصنيف الكتب . « لا يكاد يفارق يده القلم ، وعينَه النظرُ ، وقلبَه الفكر » كما يقول فيه النيسابورى . وكان يضع فى أبحاثه العلمية روحه كلها ، ولم يكن يقوم بعمل من الأعمال إلا مخلصاً فيه الإخلاص كله لوجه الحق والعلم ، وحسبك دليلا على مقدار تشبُّع هذا العالم النادر المثال بحب العلم ما يرويه ياقوت عن النيسابورى من أن قاضياً من أصحاب أبى الريحان قال :

دخلت على أبى الريحان وهو يجود بنفسه وقد حشرج نفسه وضاق به صدره ، فقال لى فى تلك الحال :

كيف قلت لى يوماً حساب الجدات الفاسدة ؟

فقلت له إشفاقاً عليه : أفى هذه الحالة ؟

قال لى : يا هذا ، أودع الدنيا وأنا عالم بهذه المسألة ، ألا يكون خيراً من أن أخليها وأنا جاهل بها ؟ فأعدت ذلك عليه ، وحفظه ، وعلمنى ما وعد ، وخرجت من عنده وأنا فى الطريق فسمعت الصراخ »[١]

فما ظنُّك برجل يحتضر على فراش الموت ، فلا يلهيه ما هو فيه عن العلم ولا يدع زائره دون أن يسأله عن مسألة من مسائل علم المواريث ، وعنده أنه أن يودِّع الدنيا وهو عالم بتلك المسألة خيرٌ له من أن يموت وهو جاهل بها ، فيشرحها له صاحبه ، وما إن يخرج من عنده حتى ترتفع إلى خالقها تلك الروح المولَّهة بحب العلم ، فيسمعُ صاحبه الصراخ عليه وهو فى الطريق . .

ومَن كانت هذه حاله مع العلم فإنه ولاشك لا يمارسه ليتقرب به إلى الملوك ولا ليكتسب به الجاه عند الناس ؛ وهكذا كان أبو الريحان مستغنياً عن الملوك وماعندهم من جهة ، غير مبالٍ بأن يفوز بالحمد من سواد الناس ، أو يشتهر عندهم بالعلم من جهة أخرى .

فأما استغناؤه عن الملوك وزهده فيما لديهم فحسبك ما جرى له مع السلطان مسعود بن محمود حين ألَّف له

(١) معجم الأدباء ١٧/١٨٢ .

كتابه المحيط بأوائل علم الفلك وأواخره والمعنون بـ « القانون المسعودى فى الهيئة والنجوم » ، فلقد أجازه السلطان بحمل فيل من نقده الفضى ، فلم يقبل أبو الريحان تلك الصلة السنية التى تتناهى دون بعضها آمال الكثيرين ، وردَّ المال إلى الخزانة بعذر الاستغناء عنه(١) .

وأما عدم اكتراث أبى الريحان بقالة الناس عنه ما دام قد أرضى ضميره وأخلص لوجه العلم فشاهدُنا عليه ما رواه أحد تلاميذه قال :

« كان من عادة شيخنا الأستاذ الرئيس رحمه الله إذا آمر فى كتبه من مؤامرات الأعمال لم يجئ بالمثال ، وإذا جاء على النزر اليسير منه جاء بالطرق المنغلقة والألفاظ الفصيحة البعيدة عن التفهم ، وسألته عن ذلك فقال رحمه الله : سبب ذلك أنى أخلى تصانيفى عن المثالات ليجتهد الناظر فيما أودعته فيها متى كان له دربة واجتهاد وهو محب للعلم ، ومن كان من الناس على غير هذه الصفة فلست أبالى به فهم أم لم يفهم فعندى سواء(٢) »

* * *

والبيرونى — بالرغم عن العرق الذى كان يمتُّ به إلى الفرس — كان عربىَّ الثقافة ، عربىَّ الروح ، عربىَّ العصبية ، لا يدين بالولاء إلا لعروبته ولا يرضى أن ينسب إلى غير العرب . وهو القائل فى مقدمة كتابه « الصيدلة » : « الهجو بالعربية أحبُّ إلىَّ من المدح بالفارسية » ، وفيها يقول أيضاً : « ديننا والدولة عربيان توءمان ، يرفرف على أحدهما القوة الإلهية وعلى الآخر اليد السماوية . وكم احتشد طوائف من التوابع وخاصة منهم الجبل والديلم فى إلباس الدولة جلابيب العجمة فلم تنفق لهم فى المراد سوق . وما دام الأذان يقرع آذانهم كل يوم خمساً ، وتقام الصلوات بالقرآن العربى المبين خلف الأئمة صفاً صفاً ، ويخطب به لهم فى الجوامع بالإصلاح كانوا لليدين وللفم ، وحبل الإسلام غير منفصم ، وحصنه غير منثلم »(١)

ويعلق الأستاذ لويس ماسنيون على تعصُّب البيرونى للغة العربية فيقول(٢) :

« لقد فهم البيرونى تمام الفهم الدور العالمى للغة العربية بوصفها — بين اللغات السامية — أهم لغة حضارة ، وأدرك مقدرتها على التركيز والتجريد وتراكيبها عن طريق الاشتقاق بدلا من الزوائد وقيمتها فى توحيد المتكلمين بها » .

ولا نشكُّ — وهذا هو موقف البيرونى من العربية والعروبة — فى أنه لو كان قد عاش إلى أيامنا لكان يدهش من تنازُع الأمم إيَّاه وتنافسهم على ادِّعائه : فالترك يعدُّونه تركيًّا ، والإيرانيون يحتفلون به بوصفه منهم ، والروس لزماننا هذا يرون أنه ينتمى إليهم بحكم مولده فى خوارزم التى هى اليوم فى جمهورية تركستان السوفيتية ..

وقد عرف معاصرو البيرونى فضله ، وقدروا سبقه فى مختلف العلوم حق قدره ، فذاعت شهرته فى حياته ، وصار يُعرف بين علماء العصر باللقب الذى انفرد به ، وهو « الأستاذ » ، كما كان معاصره وقرينه فى الشهرة العلمية ابن سينا يعرف بلقب « الرئيس » ، وهما لقبان إذا أطلقا من غير إضافة كانا كافيين للدلالة على شخصى البيرونى وابن سينا كدلالة الأسماء سواء بسواء . وكما كان البيرونى يعرف فى الشرق بلقب الأستاذ كان يعرف لدى الغربيين فى القرون الوسطى باللقب نفسه مضافاً إلى اسمه محرَّفاً فهو عندهم « الأستاذ أليبورون » "Master Aliboron" كما نجده فى الكتب اللاتينية لذلك العهد .

* * *

وعالمٌ مثل أبى الريحان فى سعة آفاقه وتعدُّد مناحيه

(١) معجم الأدباء ١٧/١٨١ ، وبغية الوعاة ص ٢٠ — ٢١ .

(٢) « الآثار الباقية » نشرة ساخاو ص ٧١ من مقدمة الناشر .

(١) ولما تقدم نرى أنه لا يمكن أن يصح ما قاله الأستاذ فليب حتى فى كتابه القيم « تاريخ العرب » (ص ٤٠٢ من الطبعة الثالثة الإنجليزية) من أن البيرونى كان ممن تزعموا معسكر الشعوبية ضد المعسكر العربى .

(٢) المجلد التذكارى : ص ٢١٨ .

يصعب فى عجالة كهذه الإلمامُ بما أحرزه العلم على يده من تقدُّم وما حقق فى مختلف الميادين من سبق علمى ، على أنه لا بأس بإشارات قليلة تدل على ما وراءها من كنوز خبيئة فى مؤلفات البيرونى — ما نشر منها وما لايزال ينتظر النشر — والحقُّ ما قال المستشرق ساخاو — ناشر كتب البيرونى فى القرن الماضى — من أن تقدير أبى الريحان حق قدره والاعتراف له بكل فضله يحتاج إلى عمل أجيال من الباحثين ينكبُّون على تراثه العلمى بحثاً ودراسة وتحقيقاً.

● ففى علم الفلك : قام البيرونى بعمل جداول فلكية دقيقة بناء على أرصاده ، ونقد وعدّل الجداول التى كان قد صنعها سابقوه ومعاصروه ، كما ابتكر الاصطرلاب الأسطوانى الذى لم يقتصر استعماله على رصد الكواكب والنجوم ، وإنما كان يستخدم كذلك فى تحديد أبعاد الأجسام البعيدة على سطح الأرض وارتفاعاتها ، وصنع أبو الريحان كذلك جهازاً يمثل حركات الشمس والقمر .

وقد اشتمل على الجانب الأكبر من أبحاثه الفلكية كتاباه « القانون المسعودى » و « التفهيم لأوائل صناعة التنجيم » . وقد قامت بطبع أولهما لجنة دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن فى الهند[1] فى طبعة محققة صدر منها الجزء الأول فى سنة ١٩٥٤ ، والثانى فى سنة ١٩٥٥ ، والثالث فى سنة ١٩٥٦ .

أما كتاب « التفهيم » فقد نشر نصُّه العربى مع ترجمة إنجليزية فى لندن سنة ١٩٣٤ بوساطة دامزاى رايت .

● وأما فى الرياضيات فتشمل ابتكارات البيرونى — المتواليات الهندسية ، وتثليث الزوايا ، وحلّ كثير من مسائل الهندسة التى لا يكفى حلَّها المسطرة والفرجار وحدهما ، وهى المسائل التى أصبحت تعرف فى علم الهندسة منذ ذلك الوقت باسم « المسائل البيرونية » Alberunic problems ، فضلا عن مساهمة البيرونى فى تطور حساب المثلثات .

● وفى العلوم الطبيعية : كانت للبيرونى نظرات صائبة سبق بها عصره : فمن ذلك أنه أدرك أن سرعة الضوء تزيد على سرعة الصوت زيادة هائلة ، وأنه شرح القوانين المائية التى تحكم العيون والآبار الارتوازية ، كما شرح بعض حالات شذوذ الخلقة فى النبات والحيوان بما فيها حال التوائم الملتصقة التى يسميها الغربيون اليوم بالتوائم السيامية ، وتعرّض لشرح ظاهرة الزوجية فى عدد أوراق الأزهار ، إلى غير ذلك من ملاحظاته وتجاربه الدقيقة فى شتى فروع العلوم الطبيعية .

على أن أبرز سبق علمى أحرزه البيرونىُّ فى هذا الميدان يتمثل فى تحديده الثِّقْل النوعى لعدد من المعادن والأحجار تحديداً دقيقاً لا يكاد يذكر الفرق بينه وبين التحديد الحديث للثقل النوعى لتلك المواد :

ولبيان ذلك نورد فيما يلى جدولا يبين الثقل النوعى كما حدده البيرونى ، والثقل النوعى المعروف لعلمائنا المعاصرين :

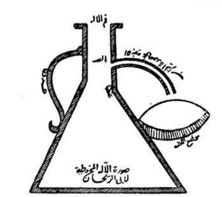
المــادة	الثقل النوعى لدى البيرونى	الثقل النوعى لدى المحدثين
الذهب	١٩,٠٥	١٩,٢٦
الزئبق	١٣,٥٩	١٣,٥٩
النحاس	٨,٨٣	٨,٨٥
الصفر	٨,٥٨	٨,٤
الحديد	٧,٧٤	٧,٧٩
الصفيح	٧,١٥	٧,٢٩
الرصاص	١١,٢٩	١١,٣٥
الياقوت الأزرق	٣,٧٦	٣,٩٠
الياقوت الأحمر	٣,٦٠	٣,٥٢
الزمرد	٢,٦٢	٢,٧٣
اللؤلؤ	٢,٦٢	٢,٧٥
البلور الصخرى (الكوارتز)	٢,٥٨	٢,٥٨

---

(١) لهذه الهيئة العلمية اهتمام مشكور بآثار البيرونى : فقد طبعت فضلا عن القانون المسعودى « مجموعة رسائل البيرونى » الحاوية لعدد من مؤلفاته القصيرة ، وطبعت كتاب « الجماهر فى معرفة الجواهر » سنة ١٩٣٦ ، كما أنها بصدد طبع كتابه الكبير عن الهند . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الطبعة سنة ١٩٥٧ .

وعند تقرير هذه النتائج المدهشة التى توصّل إليها أبو الريحان ينبغى أن نستحضر فى الذهن أن ألفاً من السنين تفصل بين زماننا وزمانه، وأن نذكر أن عُدّته من الأدوات والأجهزة لم تكن لتقارن بما لدى علماء اليوم ؛ ومع ذلك فقد وصل أبو الريحان إلى نتائج لا تختلف كثيراً عما وصل إليه المحدثون بعد كل هذا التقدم الذى حققته العلوم .

هذا وقد ضمن أبو الريحان خلاصة أبحاثه فى الثقل النوعى كتابه المعنون « مقالة فى النّسب التى بين الفلزات والجواهر فى الحجم » ، واستعمل فى تجاربه العملية لاستخراج الثقل النوعى « آلته المخروطية » التى صنعها والتى يرى القارئ صورتها مع هذا المقال . وطريقة استعمالها أن تملأ بالماء إلى حدّ معين ، ثم يوضع فيها مقدار معلوم الوزن من المادة المراد معرفة ثقلها النوعى ، فيخرج بدخولها قدر من الماء من خلال أنبوبة الجهاز ، ويسقط فى الكفة ، ويوزن ، فتعطينا النسبة بين وزن الجسم ووزن الماء الثقلَ النوعيَّ للمادة التى هى موضوع البحث .



رسم يبين « الآلة المخروطية » التى كان البيرونى يستعملها فى استخراج الثقل النوعى

● وفى الجغرافيا : انفرد البيرونىُّ بالسبق إلى وصف بلاد الهند وسكانها ، على أن ميدان تفوقه لم يكن الجغرافيا الوصفية بقدر ما كان الجغرافيا الرياضية — وبخاصة تحديد خطوط الطول والعرض ومسافات البلدان — وله فيها عشرة مؤلفات ، وعلم هيئة الأرض وقد كتب فيه أربعة كتب ، ثم فن رسم الخرائط ؛ وله فيه مبتكرات كثيرة فى كيفية نقل صورة الأرض الكروية إلى الورق المسطح ، وكذا فى كيفية رسم الخرائط الفلكية للسموات ، مما جعل فضل البيرونى على فن رسم الخرائط cartography غير منكور . وقد خصّ أبو الريحان بهذا الفن عدداً من مؤلفاته ، أهمها كتاب « تسطيح الصوَر وتبطيح الكُوَر » ، وكتاب « تحديد المعمورة وتصحيحها فى الصورة » ثم « تكميل صناعة التسطيح » ، عدا فصول متفرقة فى « القانون المسعودى » وغيره من كتب أبى الريحان الكبار .

وجدير بالذكر أن البيرونى بنظرته النقدية النفاذة لم يسلّم تسليماً أعمى بما كان الإغريق يعتقدونه من أن المعمور من الأرض هو أحد الربعين الشماليين من كرة الأرض فقط ، وبذلك لم يستبعد البيرونىُّ — من الوجهة النظرية — احتمال أن يكون النصف الغربى من الكرة الأرضية معموراً ، وذلك قبل اكتشاف الدنيا الجديدة بقرون طوال .

وفى ذلك يقول أبو الريحان وهو بصدد أن الهنود يرون « أن على ترابيع خط الاستواء أربعة مواضع هى جمكوت الشرقى والروم الغربى وكنك الذى هو القبة والمقاطر لها ؛ فلزم من كلامهم أن العمارة فى النصف الشمالى بأسره » .

ثم ينتقل إلى ما كان الإغريق يقولون به ، فيستطرد : « وأما اليونان فقد انقطع العمران من جانبهم ببحر أوقيانوس ، فلما لم يأتهم خبر إلا عن جزائر فيه غير بعيدة عن الساحل ، ولم يتجاوز المخبرون عن الغرب ما يقارب نصف الدور ، جعلوا العمارة فى أحد الربعين الشماليين ، إلا أن ذلك موجب

أمر طبيعي فمزاج الهواء الواحد لا يتباين ، ولكن أمثاله من المعارف موكول إلى الخبر من جانب الثقة » .

ثم كان أن جاءنا ذلك الثقة بالخبر اليقين بعد زمان أبي الريحان بأكثر من خمسة قرون فى شخص كريستوف كولمبس حين ألقى مرساه فى جزر الهند الغربية ، وتطلّع من ورائها إلى القارة الأمريكية ، وعرف العالم كله أن النصف الغربي من الكرة الأرضية معمور شأنه شأن النصف الشرقي .

● وفى الجيولوچيا وعلم المعادن : كان البيرونى من الرواد الأولين ، فدرس ووصف عدداً جدا من المعادن والأحجار من النواحى الطبيعية والطبية — ومن ناحية استغلالها الصناعى ، وأهمُّ مؤلَّف له فى هذا الباب هو كتاب « الجماهر فى معرفة الجواهر » الذى فى مكتبة الأسكوريال نسخة مخطوطة منه وأخرى فى المكتبة التيمورية بالقاهرة ، والذى طبع فى الهند سنة ١٩٣٦ كما تقدم .

وفى هذا الكتاب — فضلا عن المعلومات الموضوعية الثمينة — نظرات نقدية كالتى تحفل بها سائر مؤلفات « الأستاذ » وفقرات كثيرة تدلنا على المنهج الذى كان يسلكه وهو منهج علميٌّ تجريبيٌّ تتوافر له كل مقوّمات المناهج العلمية الحديثة ، فلم يكن البيرونى يتخذ أقوال المتقدمين حجة ، ولم يكن يكتفى بالاستنتاج النظرى المجرد ، وإنما كانت التجربة العملية الدقيقة مدار استنباطاته وأساس نتائجه العلمية ، فكأنه سبق بذلك فرنسيس بيكون — المعدود فى الغرب أبا المنهج التجريبي — بستة قرون : ففى كتاب « الجماهر » يعرض البيرونى فى وصفه للزمرّد إلى إطباق علماء السلف على القول بأن من خصائص الزمرد سيلان عيون الأفاعى إذا وقع بصرها عليه ، فلا يقبل هذا القول على علاّته بالرغم عن إجماع المؤلفين عليه وبالرغم عن انتشاره لدى الجمهور إلى درجة اعتبارهم إياه حقيقة لا جدال فيها ، وإنما يعمد البيرونيُّ إلى التجربة العملية ، فنراه يقول :

« ومع إطباقهم على هذا فلم تسفر التجربة عن تصديق ذلك ؛ فقد بالغت فى امتحانه بما لا يمكن أن يكون أبلغ منه فى تطويق الأفاعى بقلادة من زمرد وفرش سلتها به وتحريك خيط أمامها منظور منها مقدار تسعة أشهر فى زمانى الحر والبرد . لم يبق إلا تكحيلها به ، فما أثر فى عينيها شيئاً أصلا إن لم يكن زادها حدة بصر » .

وفى شأن تكوين القشرة الأرضية وما طرأ على اليابسة والماء من تطورات خلال العصور تنبّه البيرونى إلى حقائق لم تكن معروفة لأهل زمانه ، وهى اليوم من مسلّمات علم الجيولوچيا ، ومن ذلك قوله فى كتاب « تحديد نهايات الأماكن وتصحيح مسافات المساكن »(١) .

« ينتقل البحر إلى البر ، والبر إلى البحر فى أزمنة إن كانت قبل كون الناس فى العالم فغير معلومة ، وإن كانت بعده فغير محفوظة ؛ لأن الأخبار تنقطع إذا طال عليها الأمد وخاصة فى الأشياء الكائنة جزءاً بعد جزء بحيث لا تفطن لها إلا الخواص : فهذه بادية العرب وقد كانت بحراً ، فانكبس حتى إن آثار ذلك ظاهرة عند حفر الآبار والحياض بها ؛ فإنها تبدى أطباقاً من تراب ورمال ورضراض ، ثم فيها من الخزف والزجاج والعظام ما يمتنع أن يحمل على دفن قاصد إياها هناك ، بل تخرج منها أحجار إذا كسرت كانت مشتملة على أصداف وودع وما يسمى آذان السمك : إما باقية فيها على حالها ، وإما بالية قد تلاشت ، وبقى مكانها خلاء متشكلا بشكلها » .

كما يلاحظ البيرونى فى موضع آخر أن وادى نهر السند كان فى الزمن البعيد بحراً طمرته المواد الغرينية التى يحملها النهر .

والجدير بالملاحظة فى الفقرة التى نقلناها فيما تقدم أمران :

١ — أن البيرونى كان يعلم أن تغيرات القشرة الأرضية كانت تحدث ببطء شديد « جزءاً بعد جزء » خلال ما نسميه اليوم بالعصور الجيولوچية « قبل كون الناس فى العالم » .

(١) مخطوط بمكتبة جامع الفتح بإستانبول منسوخ فى حياة المؤلف ، ولعله بخطه ، نقل عنه بعض الفقرات المستشرق كرنكو فى « المجلد التذكارى » ص ٢٠٤ وما بعدها .

شاعر العرب

بقلم الأستاذ شفيق جبري

القصيدة التي ألقاها الأستاذ شفيق جبري عميد كلية الآداب في الجامعة السورية وعضو المجمع العلمي العربي بدمشق في مهرجان أسبوع شوقي في القاهرة في ٧ من أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٩٥٨.

ما الذي هيَّج الحِمى والعُرْبا ؟ أنسيمٌ من شاعر العُرْب هبَّا ؟
فمشوْا في مواكب الفنِّ زهواً وتهادَوْا على المواكب عجْبا
أخذتْ فيهم الأغاريدُ واللحـ ـنُ فراحوا منها نشاوى شرْبا
سائل العُرْبَ يومَ كان دَوِىُّ الـشعـر يزجى إلى المعالى العرْبا
كتبوا المجدَ بالسيوف وبالشعـ ـر فكان القريضُ أخلدَ كتْبا
لغةُ القلب طالما خاطبَ القلـ ـبَ فهزَّ الشعورَ جنباً جنبا
تارةً يملأُ المدارك جِدّاً وتراه يفيض حيناً لعبْا
يبسط السلمَ إنْ أردتَ سلاماً ويشبُّ الحروبَ إنْ شئتَ حربا
قد تحوَّل الصحراء في روعة الشعـ ـر فتغدو منه حدائقَ غُلْبا
كرَّمَ اللهُ دولةً كرَّمته فنما في ظلالهـا واستتبَّا

* * *

إيه شوقى ! لو كان للشعر ربٌّ جعلتك الأذواق للشعر ربَّا
يا غذاء القلوب إن تجدب الأر ضُ فلسنا نظن فيك الجدبا
شاعرَ العرْب كان شعرك حيناً كنسيم الصَّبا وحيناً عضبْا
كلَّما طال عهدُهُ وتراخى رفَّ في مسمع الزمان وشبَّا

* * *

كم هززتَ الرجالَ في ثورة الشا م فثاروا ولم يبالوا الخطبا
نفختْ فيهمُ القلائدُ روحاً جعلتْ في الشدائد الموتَ عذْبا
فاستطاروا مثل الرياح إلى المو ت فكانوا فيه رياحاً نُكْبا
فنفضْنا عن المرابع ضيماً سال فيه النجيع مزْناً وسُحْبا
غصبوا الشامَ واستباحوا حماهُ ثم طاحوا وما تملَّوْا غصْبا
كيف ننسى في غوطة الشام يوماً كنت فيه نوراً وكنتَ اللهبا

إلى تاريخ العلم » ؛ : إن النصف الأول من القرن الحادى عشر (الميلادى) يمثّله — من وجهة نظر العلم العالمى — البيرونى أكثر مما يمثّله ابن سينا .

ويقول المستشرق الأمريكى آرثر إبهام يوب :

« فى أية قائمة تحوى أسماء أكابر علماء الدنيا يجب أن يكون لاسم البيرونى مكانه الرفيع ، وغير ممكن أن يكتمل أى تاريخ للرياضيات أو الفلك أو الجغرافيا أو علم الإنسان أو مقارنة الديانات دون الإقرار بمساهمته العظيمة فى كل علم من تلك العلوم . ولقد كان البيرونى من أبرز العقول المفكرة فى جميع العصور ، وكان يتميز بالصفات الجوهرية التى تخلق العالم ؛ فالبيرونى بذلك مظهر من مظاهر الشمول وعدم التقيد بالزمن شأن العقول العظيمة ، وإنه لفى الإمكان تجميع عدد كبير من الاقتباسات عن مؤلفات البيرونى كتبها منذ ألف سنة ، وهى تستبق كثيراً من المناهج ومن المواقف العقلية التى يفترض اليوم أنها حديثة »(١) .

* * *

هذا التقدير العالى الذى يتمتع به البيرونى لدى العلماء ومؤرخى العلم — وتلك بعض آياته لا كلها — تجلى فى صورة مجسمة على يد جامعة موسكو التى يضم متحفها الجيولوجى تمثالا نصفيا للبيرونى مع تماثيل سائر العلماء الكبار الذين ساهموا فى خلق ذلك العلم . وقد كنت فى زيارة تلك الجامعة فى مبناها الفخم المطل على مدينة موسكو عبر نهر الموسكفا ، فطالعتنى فى المتحف الذى فى الطبقة الثامنة والعشرين صورة البيرونى فى تمثاله الذى يرى القارئ رسمه مع هذا المقال ، وهذه علامة تقدير جديدة تضاف إلى كل ما سبق أن ناله أبو الريحان من إقرار العلماء له بالفضل فى مشارق الأرض ومغاربها .

* * *

وفى السنوات الأخيرة كان تراث البيرونى العلمى محلَّ اهتمام خاص من المحافل العلمية فى مختلف البلاد ، وذلك بمناسبة مرور ألف سنة هجرية على مولده ، فكان أن أصدرت أكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفيتى مجلداً بعنوان « البيرونى » يحوى مجموعة أبحاث ومقالات لعدد من الكتّاب تحت إشراف المستشرق س . ب . تولستوف ، وقد نشر هذا المجلد فى كلٍّ من موسكو ولينينجراد سنة ١٩٥٠ فى ١٣٩ صفحة .

كما صدر فى الهند مجلد آخر سنة ١٩٥١ بعنوان « المجلد التذكارى للبيرونى Al Biruni Commemoration Volume » نشر فى كلكتا حاوياً واحداً وعشرين بحثاً بلغات مختلفة (الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والأوردية) لعدد من العلماء الشرقيين والمستشرقين ، وتتناول هذه الأبحاث جهود البيرونى وأثره فى علم الهيئة والجغرافيا الوصفية والدراسات الهندية والكيمياء ومقارنة الأديان وحساب المثلثات والجغرافية الرياضية والفلك ، فضلا عن ترجمة حياة البيرونى ، وبيان مكانته فى تاريخ العلم بصفة عامة .

(١) المجلد التذكارى ص ٢٨٢ .



وكذاك الأيام تعصف بالناس م ... ويبقى ما أودعوه الكتبا
صورٌ تقطرُ البلاغةَ حتى ... تحسبَ الصدقَ في البلاغة كذبا
كلما رثّ أو تقادم عهـــدٌ ... جدّد الشعر وشيَه والعصبا

* * *

كذب الدمع ما وفى حقّك الدم ... عُ وإنْ ماج كالخضمّ وأربى
قد حبوتَ التاريخ ما ليس يبلى ... لؤلؤاً من لآلئ الشعر رطبا
فشهدنا فرعون قد نفض القبـ ... ـر وهزّ الأحقاب حقباً حقبا
وأتوه بالأكل والشرب حتى ... رأت العين أكله والشربا
لبست مصر من بيانك بُرداً ... لم تزده الأيامُ إلا رحبا
هدرت كالعباب تحطمُ قيداً ... أنقض الظهرَ حمله والصلبا
فتغنيت بالهدير فهـــاجت ... لم يفلّ الحديد منها غربا
وقفت كالأهرام في ثورة الضيـ ... ـم وطالت سماءها والشهبـــا
وانثنى الضيم عن حماها ونالت ... من رقاب العدوّ طعناً وضربا
ثورة في الديار غنى بها الشعـ ... ـر وألقى غراسهـــا والحبّا
فزكا غرسها وطاب ثراها ... وسقاها الإيمان هطلاً وسكبا
أكلتك الذئاب إن لم تكن في ... ثورة العُرْب والعروبة ذئبا

* * *

إيه شوقي! أسامعٌ صيحةَ العُر ... ب وقد دوّى الصوت شرقاً وغربا
ما دعونا إلهامك السمحَ إلاّ ... حشد السحرَ والبيانَ ولبّى
ليتك اليوم في الجماهير والشعـ ... ـب تغنى جمهورنـــا والشعبا
فإذا ما سجا فؤاد ولبٌّ ... هجتَ منا فؤادنا واللبّا
ارْمِ عنك الأكفانَ واطرح ثرى القبـ ... ـر وشاهد ملكاً على النيل رحبا
تلتقي الشام فيه تِرْباً لمصر ... كلّ تِرْبٍ يشدّ في الملك تِربا
وغـــداً تزحفُ الديارُ ديارُ الـ ... ـعُرب تحت الدّرَفْس روحاً وقلبا
إنما العُرْبُ وحدةٌ فإذا صا ... ل عدوٌّ كانوا عليه إلْبا

* * *

درجوا حقبةً وأوطانهم أيـ ... ـدي سبا والخيرات في الأرض نهْبَى
وعليهم سلاسلٌ من حديد ... تمنع الأُسْدَ صولةً ومهبّا

جُلتَ بالشعر جولةً فحسبنا   طيفَ مروانَ فى النواظر دبّا
وكأنّا نرى الخلافةَ تختا   ل وملكاً مع الخلافة صُلبا
هكذا الشعرُ ثورةٌ كلما ها   جت شعوبٌ أوحى إليهم غلبا

* * *

ضحك الشعرُ فى بيانك وابيـضّـتْ حواشيه ما نشاهد كرْبَا
فغدا مسرحُ الظباء إذا ما   نَدّ سربٌ فتنتَ منها سربا
غزلٌ ينفذ القلوبَ فتلقى   بهواها فيصبح القلبُ صبّا
فتظلّ العيون تغمز غمزاً   وتظل الشفاه ترضب رضبا
ويكاد النسيب ينطق سحراً   ويكاد الهوى يشقّ الحُجْبا
وترى قبلةَ الثغور على الخدّ   م وتلقى مزاحهـا والدعْبـا
يتلاقى العناقُ والضمُّ والشمّ   م وهدْبٌ يلزّ فيها هدْبا
لا تلمّ الشبّاكَ من كل دربٍ   لم تغادر فى غمرة الحبّ دَرْبَا
لو يسيل الهوى خلال القوافى   سلسبيلاً غمرتَ منه الهضْبا
قد ملأتَ الشبابَ حبّاً وفاضت   جارة الوادى فى فؤادك حبّا
فإذا جفَّ فى الشيوخ هواهم   هجتَ فيهم هوى الشيوخ فأبّا
فتنادَوْا إلى الكئوس وصاحوا   هاتها يانديم صرفاً وصُبّا
أنت لا تدرى ما تكنُّ الليالى   إن توالت وما تكون العقبى!

* * *

أدموعٌ بأرض أندلسٍ جدْ   تَ بها ، روّت روْضها والتربا
فكأنّ العيونَ تلمحُ شجواً   وكأن الآذانَ تسمع ندْبا
أم غناء كالعندليب طوى الأر   ض فخلنا بُعد المنازل قربا
فكأن السنين لما ترامت   وثبت نصْبَ أعين القوم وثبا
فرأينا القصور تلمع فى اللي   ل فتهدى فوق البطاح الرّكبا
وقطعنا الرياضَ بين رفيف الدّوح   م نجتاز سرْوَه والدُّلْبا
ولمسنا النعيم فى جنة الأر   ض يروى الربوعَ شعباً شعبا
فبكينا مُلكاً تقاذفته الليالى   غرسوا فوقه القنا والقضْبا
ركبوا الموجَ والعبابَ وطاروا   يقطعون العباب كُثْباً كثبا
رفعوا الملك والحضارة والفنّ   م وكانوا الرّحى لها والقطبا
فهوى الملك والدموع ترويه   م وساءت تلك الأوائل غِبّا

وكذاك الأيام تعصف بالناس م ويبقى ما أودعوه الكتبا
صورٌ تقطرُ البلاغةَ حتى تحسبَ الصدقَ فى البلاغة كذبا
كلما رثَّ أو تقادم عهدٌ جدّد الشعر وشيه والعصبا

* * *

كذب الدمع ما وفى حقّك الدمـ ـعُ وإنْ ماج كالخضمّ وأربى
قد حبوتَ التاريخ ما ليس يبلى لؤلؤاً من لآلئ الشعر رطبا
فشهدنا فرعون قد نفض القبـ ـر وهزَّ الأحقاب حقباً حقبا
وأتوه بالأكل والشرب حتى رأت العين أكله والشربا
لبست مصر من بيانك بُرداً لم تزده الأيامُ إلا رحبا
هدرت كالعباب تحطمُ قيداً أنقض الظهرَ حمله والصلبا
فتغنيت بالهدير فهاجت لم يفلّ الحديد منها غربا
وقفت كالأهرام فى ثورة الضيـ ـم وطالت سماءها والشهبا
وانثنى الضيم عن حماها ونالت من رقاب العدوّ طعناً وضربا
ثورة فى الديار غنى بها الشعـ ـر وألقى غراسها والحبّا
فزكا غرسها وطاب ثراها وسقاها الإيمان هطلاً وسكبا
أكلتك الذئاب إن لم تكن فى ثورة العُرْب والعروبة ذئبا

* * *

إيه شوقى ! أسامعٌ صيحةَ العُرْ ب وقد دوّى الصوت شرقاً وغربا
ما دعونا إلهامك السمحَ إلاّ حشد السحرَ والبيانَ ولبّى
ليتك اليوم فى الجماهير والشعـ ـب تغنى جمهورنا والشعبا
فإذا ما سجا فؤاد ولبٌّ هجتَ منا فؤادنا واللبّا
ارْمِ عنك الأكفانَ واطرح ثرى القبـ ـر وشاهد ملكاً على النيل رحبا
تلتقى الشام فيه ترْباً لمصر كلّ ترْب يشدُّ فى الملك تربا
وغـداً تزحفُ الديارُ ديارُ الـ ـعُرب تحت الدِّرَفْس روحاً وقلبا
إنما العُرْبُ وحدةٌ فإذا صا ل عدوٌّ كانوا عليه إلْبا

* * *

درجوا حقبةً وأوطانهم أيـ ـدى سبا والخيرات فى الأرض نهْبى
وعليهم سلاسلٌ من حديد تمنع الأسْدَ صولةً ومهبّا

فكأن التـــاريخَ لم يملئوه ... روعةً أو لم يملئوا الدهر رُعبا
لا تعدّ السيوف غير فتوح ... لهمُ في مناكب الأرض ذنبا
صحبوا اليمّ والبطاح وهمّــوا ... أن تكون الجوزاء يوماً صَحبا

* * *

سيد الشعر! هل ترى ربعك اليو ... مَ يشقُّ الحديدَ إربا إرْبا
بعثــوا من مدافن العزّ تاريـ ... ـخاً نمـا عزُّه غَناءً وخِصبا
فكأنا نرى ابن حمدان يثني الروم ... م جرًّا عن الحمى أو سحبا
هكذا المجد هبّةٌ سلك العر ... ب إليها دربا على النار صَعْبا

* * *

نمْ هنيئاً يا مرْسل الشعر نوراً ... شبع القلب من سناهُ وعبّا
أرأيت البيانَ والسحــرَ منهُ ... أيّ مجد بني وجيــلٍ ربّى!



مسرحيات شوقي

بقلم الدكتور محمد مندور

تعتبر مسرحيات شوقي حدثاً فريداً في تاريخ أدبنا العربي المعاصر ، لأنها تعتبر بدءاً قوياً لخلق أدب تمثيلي في بلادنا العربية ، فكتابة أمير الشعراء للمسرح قد كانت من العوامل الحاسمة في القضاء على نظرة الريبة والشك التي كانت الطبقات المحافظة تنظر بها إلى فن التمثيل الذي وفد إلينا من أوروبا . وظل المحافظون وهم غالبية الأمة الساحقة ينظرون إليه بنفور بل باحتقار خلال عشرات السنين التي كان الصراع لا يزال ناشباً فيها بين المحافظين التقليديين والمجددين الداعين إلى الأخذ عن الغرب .

ذلك أن العرب القدماء لم يعرفوا فن التمثيل وأن الشعوب العربية في العصور الوسطى والحديثة إذا كانت قد عرفت بعض الفنون الشعبية التي تشبه من قريب أو من بعيد فن التمثيل المسرحي كالأراجوز وخيال الظل — فإن هذه الفنون ليست هي التي تطورت فأصبحت فن التمثيل الحديث .

ومن الثابت تاريخياً أننا قد أخذنا هذا الفن عن أوروبا ، بل باستطاعتنا أن نحدد على وجه الدقة بدء ظهور فن التمثيل العربي في بلادنا العربية بسنة ١٨٤٨ ، عند ما ابتدأ الأديب التاجر مارون النقاش يؤلف بعض المسرحيات ويلحنها ويمثلها في بيته ببيروت مع عدد من أصدقائه الهواة وأمام نخبة من علية القوم ، على نحو ما يحدثنا في مقدمة كتاب « أرزة لبنان » الذي يضم مسرحياته الثلاث .

وإذا كان متى بن يونس قد ترجم في العصر العباسي كتاب الشعر لأرسطو ، وفيه حديث عن فن التراجيديا والكوميديا ، فإن المترجم نفسه لم يفهمهما ترجشيئاً ، بدليل ترجمة كلمة تراجيديا بفن المديح ، وكلمة كوميديا بفن الهجاء .

وقد أوقعت هذه الترجمة الخاطئة كبار فلاسفة العرب أنفسهم في الخطأ ، حيث نجد فيلسوفاً كابن رشد يبحث في مدائح العرب عن أبيات يظنها من نوع التراجيديا وفي الهجاء عن أبيات يظنها من نوع الكوميديا . كما أننا لم نعثر على أية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية مسرحية إغريقية قديمة بين ما خلف لنا العرب القدماء من تراث مترجم . وهذا أمر يسهل فهمه لشدة ارتباط المسرح الإغريقي القديم بالوثنية الإغريقية وأساطيرها ، التي تتعارض هي والدين الإسلامي .

ولما كان العرب أقرب إلى المحافظة فإن فن التمثيل قد أخذ يعتبر دخيلا نابياً في بيئتهم ، وإذا كان عدد من الأدباء قد كتب مسرحيات شعرية وزجلية ونثرية للفرق التمثيلية المختلفة التي انتشرت في عالمنا العربي منذ مارون النقاش حتى سنة ١٩٢٧ ، فإنه من المؤكد أننا لم نبدأ في الإحساس بوجود أدب تمثيلي عربي يطبع وينشر ، ويعاد طبعه ، ويدخل الجامعات والمعاهد والمدارس ضمن مناهجها الأدبية إلا منذ كتب أحمد شوقي مسرحياته الخالدة : « مصرع كليوباترا » و « على بك الكبير » و « قمبيز » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » وكوميديا « الست هدى » .

شوقى والأدب التمثيلى

وصلة أحمد شوقى بالأدب التمثيلى لم تبدأ فى سنة ١٩٢٧ ، بل ابتدأت قبل ذلك بكثير ، ومنذ شبابه الأول ، عند ما أوفده الخديو توفيق إلى فرنسا لدراسة القانون والآداب الفرنسية ، فالتاريخ يحدثنا أن «شوقى» قد ألّف ونشر فعلاً فى سنة ١٨٩٣ ، وهو لا يزال فى فرنسا ، مسرحية «على بك الكبير» التى أرسلها إلى الخديو . وكان شوقى قد أخذ يلمّ بأطراف من الأدب الفرنسى وفنونه المختلفة ، ومن بينها فن الأدب التمثيلى الذى كان يشهد حفلاته فى مسارح باريس ، وبخاصه فى مسرح الكوميدى فرانسيز الذى يعرض بنوع خاص المسرحيات الكلاسكية الشعرية لراسين وكورنى وموليير — كما أن «شوقى» قد أعجب أيضاً بشعر القصائد والحكايات الفرنسى بدليل ترجمته عندئذ لقصيدة «البحيرة» الشهيرة للامارتين ، وبدليل اقتباسه ومحاكاته لعدد من حكايات لافونتين .

ولكننا بمراجعة المقدمة التى كتبها شوقى نفسه لأول ديوان أصدره فى سنة ١٩٠٣ نحس بأن «شوقى» لم يجد من الخديو تشجيعاً على المضى فى هذا التجديد لأن الخديوى بالبداهة كان يفضّل أن يتلقى من ربيبه شوقى مدائح ، لا تمثيليات أو قصائد وجدانية . ولدينا على ذلك دليل تاريخى حاسم هو ما حدث لأولى مطولات شوقى التى كتبها فى فرنسا فقد بدأها بمقطوعة غزلية يعبّر فيها عن إحساسه كشابّ إزاء المرأة ومطلعها :

خدعوها بقولهم حسناءُ   والغوانى يغرهُن الثناء

ثم انتقل من هذه المقطوعة إلى مدح الخديو ، وكانت العادة تقضى عندئذ بأن تنشر مدائح الخديو فى الجريدة الرسمية «الوقائع المصرية» ، وربما ظنّ شوقى أنه باستهلاله قصيدة المدح بالغزل لم يخرج على تقاليد الشعر العربى القديم ، ولكن القصيدة لم تكد تصل إلى السراى ويطلّع عليها رجالها حتى ذيّلوها بتوقيع يقضى بحذف المقطوعة الغزلية ونشر المديح فقط فى «الوقائع المصرية» . ووصلت القصيدة بهذا التذييل إلى الشيخ عبد الكريم سلمان الذى كان مشرفاً على تحرير الجريدة ، وكان الشيخ عبد الكريم أديباً ذوّاقاً فرأى أن المقطوعة الغزلية هى التى تستحق وحدها النشر ، ولكنه اصطدم فى ذلك ورجال السراى ، وكانت النتيجة أنه لم ينشر شىء على الإطلاق من هذه القصيدة .

ولا ريب أن هذا الحادث كان له أثره فى نفسية شوقى وفى اتجاهه الشعرى ؛ إذ عرف بعد ذلك أن المطلوب منه أولاً وأخيراً هو أن يكون شاعر الأمراء ، ولربما صحّ أن «شوقى» لم يجد فى ذلك غضاضة كبيرة ، بل لعله قد قبله برضا يتفق مع طموحه فى أن يصبح أمير الشعراء وأن يستعين على ذلك بكونه شاعر الأمراء ، وهى صفة أو وظيفة كان يطمح إليها فى ذلك العصر غيره من الشعراء حتى الشعبيين منهم مثل حافظ إبراهيم .

ومع ذلك فمن المؤكد أن شاعرية شوقى الفذة كانت تغالبه ، وكان يودّ أن لو استطاع الانطلاق والتحرر من ربقة التقاليد ، بدليل قوله فى مقدمة ديوانه الأول : «إن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤها ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان» ، وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة . ولما كان رجلاً حذراً طموحاً فإننا نراه يخضع لتلك التقاليد بالرغم من ثورته الداخلية ضدها ، فيترك محاولات التجديد والانطلاق بما فيها التأليف المسرحى ليعود شاعراً للأمراء وللمناسبات كما قضت ظروف حياته وطموحه الجامح .

ولم يستطع شوقى أن يتخلص من سيطرة هذه التقاليد ومن استبداد طموحه بملكته الشعرية الفذة إلا بعد نفيه إلى إسبانيا عقب نفى الخديو عباس الثانى من مصر وتنحيته عن العرش ، ثم ظهور سيد جديد بفضل الثورة الوطنية العاتية فى سنة ١٩١٩ وعودة شوقى إلى الوطن حيث لم

يستقبله السلطان ورجاله ، بل استقبله السيد الجديد وهو الشعب المصرى ، وعندئذ تبدأ مرحلة جديدة فى حياة شوقى الشعرية ، وهى مرحلة انطلاق وشعبية واتصال بقضايا الشعب الكبرى وكفاحه الباسل من أجل الحرية والاستقلال والنهوض . وربما كان هذا التحول الكبير من الأسباب الرئيسة التى دفعت «أحمد شوقى» نحو فن جماهيرى رفيع كفن المسرح — حيث نراه يبدأ فى سنة ١٩٢٧ فى تأليف سلسلة مسرحياته السابقة ، ويعود إلى مسرحيته الأولى « على بك الكبير » ، فيكتبها من جديد بأسلوبه الشعرى القوى ، بعد أن كان قد كتبها أول مرة بأسلوب دارج يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الذى انتهى إليه شعره ، بعد أن استحصدت أداته وكملت شاعريته ، وها هى ذى فقرة قصيرة من مسرحيته القديمة يجرى فيها الحوار بين حنا وكيل على بك الكبير وزوجته إقبال التى كانت تقوم على تدبير ماله بعد سفره للقتال :

حنا : (وهو يقدم الحساب لإقبال التى أصبحت زوجة سيده ومديرة لثروته) :

هذا الخلاصة يا أميرة فاسمعى
لى بالقراريط وبالحبات
قد كان عندالبيك من عام مضى
عشرون ألفاً حلوة الطلعات
ألفان منها مال ذاك العام والـ
باقى ضرائب تسعة لم تات

(إقبال ترجع إلى الخلف منزعجة)

إقبال : لم تأت ؟ كيف رأيتمو تحصيلها
هذا لعمرى البغىُ فى الغايات
حنا لقد أقعدتنى وأقمتنى
أكذاك يفعل سائرالبيكات ؟

حنّا : (لا تتغير هيئته)

لا ، إذ من العادات ما لا يستوى
فيه البكات لكونهم درجات

إقبال : (تتقدم خطوة)

وبأيمـا كيفية تحصيلها
ومن الجباة فهنّ شرٌّ جباة ؟
هل فى دم الفلاح سرُّ الكيميا
أم هل يدين لكل باغٍ عاتى ؟

حنا : (مبتسماً)

تحصيلها سهل مع القرصات والكـ
ـيات والجلدات والشنقات
والضرب فوق الظهر وهو مطاوع
والضرب فوق البطن هو مواتى
وأمرُّ من ذا بيع واحدة النعا
ج أو التى بقيت من البقرات

الشعر التمثيلى

يثور اليوم نقاشٌ طويل حول الشعر وصلاحيته أو عدم صلاحيته للتأليف المسرحى ، وعندما أخذ شوقى فى تأليف مسرحياته ارتفعت أصوات كثيرة بأن «شوقى» الشاعر الغنائى قد أقحم نفسه فى مجال لم يعد من مجالات الشعر ، وهذه قضية تستحق النظر :

فبالرغم من أن الأدب المسرحى قد نشأ عند اليونان القدماء واستمرَّ شعراً عند جميع الكلاسيكيين ، ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين ، بل عند بعض المحدثين والمعاصرين ، مثل رومان رولان وإليوت ، فإن الجدل لا يزال قائماً حول صلاحية الشعر للأدب المسرحى ، بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه ، وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة فى جميع الآداب ، وتقهقر الشعر حتى الغنائى منه .

ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التى تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما وإنما نكتفى بعرض سريع لبعض تلك النظريات التى تكشف عن إتجاهات ذلك الجدل وهى نظريات قديمة

متجددة قدم الأدب وتجدده :

ففى سلسلة من المحاضرات التى ألقاها پول ڤاليرى فى الكوليج دى فرانس بباريس عرض هذا الشاعر العظيم نظرية تشبه النثر بالمشى والشعر بالرقص وهذه النظرية وإن تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزى الذى يدين به هذا الشاعر الذى يعلق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى ، تصدق مع ذلك إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر ، فالنثر بوجه عام يسير نحو هدف ، هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب ؛ وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر فهو فن جميل فى ذاته ، يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا ويأتى التعبير فيه فى المرتبة الثانية.

ونستطيع أن نقرب للفهم هذه النظرية بمثل بسيط نسوقه دون تحيز خاص يكفى فى إيضاح الفكرة ، وليكن قولنا « جاء الظهيرة » ؛ فهذا التعبير النثرى البسيط يفصح عن المعنى الذى نريده وهو يشبه السير نحو هذا الهدف التعبيرى . وأما الشعر فحرصه الأول ينصرف إلى خلق صورة جميلة تداعب الخيال ، وهذه الصورة هى الهدف الأول للشعر على حين يأتى التعبير فى المرتبة الثانية ، ولذلك يعبر الأعشى عن هذا المعنى بقوله «وقد انتعلت المطى ظلالها » فهذه الصورة وإن تكن تفيد حلول وقت الظهيرة ، يتضاءل المعنى أمام الصورة الشعرية فى ذاتها ، وكأن هذه الصورة الجمالية رقص لغوى . وإذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فنا جميلا فى ذاته لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب بقدر ما يطالب بخلق الصور الجمالية والإيحاء والتصوير بوساطة النغم والإيقاع ، وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحى ويكون مجاله الغناء لا المسرح .

على أن هذه النظرية قد عارضها الأدباء والمفكرون منذ القدم ، وباستطاعتنا أن نعثر عند العرب أنفسهم على معارضة قوية لها فى قول صاحب العقد الفريد :

« زعمت الفلاسفة أن النغم فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع ، لا على التقطيع . فلما ظهر عشقته النفس ، وحن إليه الروح ، ولذلك قال أفلاطون : «لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً » .

ومعنى هذا النص الجميل أن الشعر يفضل النثر ؛ إذ يجمع بين التعبير والنغم ، وبفضل هذا النغم يستخرج من النفس ما يعجز المنطق ، أى التعبير اللغوى عن استخراجه ، ويظهر ذلك عندما نرجع الشعر أى نترنم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل أو قراءته فى صمت ، وكأن النغم يستنزف عندئذ جزءاً من مكنون النفس البشرية بقى متخلفاً بها بعد أن حملت الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون ، ولهذا تعشق النفس النغم لأنه يحمل جزءاً منها وكأنها بذلك يعشق بعضها بعضاً .

وهذا المعنى أحسه الكثيرون من نقاد الشعر فى الشرق والغرب ، ولقد كتب سليمان البستانى فى مقدمة ترجمته للإلياذة صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربى وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى ، وباستطاعتنا أن نضرب هنا مثلا أو مثلين لإيضاح هذه النظرية الرائعة ، ولنأخذ إحداهما من قول الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى حنينه إلى الماضى :

عودى لنا يا ليالى أمسنا عودى
وجددى حظ محروم وموعود

وموضع الاستشهاد هو أننا نلاحظ تلك المدات المتلاحقة التى نحس فيها الحنين إلى الماضى على نحو أقوى مما تحمله دلالة الألفاظ ، وكأن النغم هنا وسيلة للتعبير العاطفى تضاف إلى التعبير العقلى الذى تفيده الألفاظ ، وبذلك لا يكون الشعر وسيلة للتعبير فحسب

بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة أو تلون العقل بالعاطفة .

وليكن المثل الآخر من قول أحمد شوقى فى وصف كأس الخمر :

حفَّ كأسَها الحببُ فهى فضّةٌ ذهبُ

فالمعنى فى ذاته قريب المنال ، وهو أن الحبب ، أى فقاقيع الخمر الصفراء ، تتصاعد بيضاء إلى حافة الكأس . ولكن روعة البيت تأتى من تصوير الحركة التى يوحى بها إيقاعه الذى نكاد نرى معه تلك الفقاقيع وهى تتصاعد تباعاً إلى حافة الكأس ، وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة مزدوجة يجمع بين المعنى العقلى للألفاظ والإيحاء الحركى للنغمات .

من هذين المثلين يتضح أن الشعر لا يعجز عن التعبير الذى يستطيعه النثر ، بل على العكس يفوق النثر لأنه يستطيع بوساطة النغم أن يستخرج اللون العاطفى للفكرة أو يوحى بالحركة التى لا توحى بها دلالة الألفاظ فى ذاتها . .

وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداةٌ صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلى ، ولكن على الترجيع لا على التقطيع كما يقول ابن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة ، أى على أن يُترنم بهذا الشعر ، لا على أن يقرأ فى صمت ، أو أن يلقى فى حوار . وفى رأينا أن هذا الترنيم يبلغ مداه وتتحقق به وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية إذا تغنى بهذا الشعر ، وبخاصة إذا كان شعراً غنائياً بخصائصه الجمالية المعروفة ، على نحو ما جاء شعر شوقى فى أدبه المسرحى ؛ وبذلك ننتهى إلى أن مسرحيات شوقى ، وبخاصة مآسيه الشعرية ، ترتفع إلى القمة إذا لُحنت وعرضت فى دور التمثيل كأوبرات .

شوقى والتاريخ

وكما جارى شوقى الكلاسيكيين الفرنسيين فى اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحى فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التى كتبها نثراً ، نراه يجاريهم أيضاً فى اختيار موضوعات لمسرحياته من التاريخ ، وذلك فيما عدا كوميديا « الست هدى » التى صوّر فيها جانباً من حياتنا الاجتماعية المعاصرة فى حى الحنفى بقسم السيدة زينب بالقاهرة .

ولقد برر الشاعر الفرنسى الكبير كورنى اختيار التاريخ مصدرا للمسرحيات الكلاسيكية بقوله : « إن الحوادث الروائية ، حتى التى تعتبر فى نظر العقل المجرد خارجة ، لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها ، عند ما تقدّم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » ، ولكن شوقى لم يلجأ للتاريخ المصرى والفرعونى للسبب الفنى الذى ذكره كورنى ، بل لجأ إليه فيما يقول لإظهار بعض نواحى العظمة فى تاريخنا القومى ، وهو هدف يمكن مناقشة الشاعر فى مدى توفيقه فى خدمته باختيار الفترات التاريخية أو الأحداث التى تصلح لتحقيقه ، كما يمكن مناقشته فى مدى توفيقه فى إبراز هذا الهدف وتحقيقه ، فضلا عن إمكان مناقشته فى نوع البطولة التى أراد أن يحييها ، وهل كانت بطولة الملوك والحكام ، أو بطولة الشعب ؟ وأى البطولتين أحقُّ بالإبراز والتمجيد ؟ ولكنه لا ينبغى لنا أن نتعسف أو نرهقه من أمره عسراً ، بل يجب أن نذكر دائماً الظروف التاريخية التى كتبت فيها هذه المسرحيات .

وأما عن موقف شوقى من أحداث التاريخ التى عالجها ومدى تقيده أو خروجه عليها ، فإن دراستنا المتأنية لكل ما وجه لشوقى من نقد فى هذا الصدد ومقارنته بغيره من الكتاب العالميين الذين كتبوا القصص والمسرحيات التاريخية ، قد أثبتت أن «شوقى» لم يتخطّ فى شىء الحدود المتفق عليها بين النقاد فى حق تصرف الأديب فى حقائق

التاريخ ، وإن كان من الممكن أن يناقش فى حكمة بعض التغييرات التى أدخلها أو التفسيرات والدلالات التى فضلها على نحو ما فعلنا فى كتابنا « مسرحيات شوقى » .

شوقى والفن الدرامى

وأما عن الفن الدرامى عند شوقى ومدى تملكه لناصية هذا الفن ففيه مجال متسع للنقد، ولكن هذا النقد، مهما اتسع مجاله، لا يمكن أن ينال من فضل شوقى كرائد لهذا الشعر التمثيلى الجديد .

وعلى أية حال فأكبر نقد يوجَّه إلى مسرحياته هو طغيان النزعة الغنائية على الكثير من مسرحياته ، حيث نرى الحوار ينقلب أحياناً إلى مجموعة من القصائد التى ينشد كلاًّ منها أحد الممثلين ، مما يعتبر خارجاً على طبيعة الحوار المسرحى الذى يجب أن تتوافر فيه الحركة الدرامية المتدفقة .

وعلاج هذا العيب هو ما ذكرته من وجوب تلحين هذه المسرحيات وتقديمها للجمهور كأوبرات يتمتع فيها بروعة الشعر وجماله ، وقد زادتهما الموسيقى قوة وتأثيراً ، وأصبح الطابع الغنائى ، فضلا فى هذه المسرحيات ، لا عيباً ينتقص من قيمتها الأدبية الخالدة . .



توت عنخ آمون وحضارة عصره

للشاعر الكبير أحمد شوقي

احتفل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى الفترة من ١٥–٢٢ من أكتوبر الماضى بذكرى الشاعر الكبير أحمد شوقى بمناسبة انقضاء ستة وعشرين عاماً على وفاته .

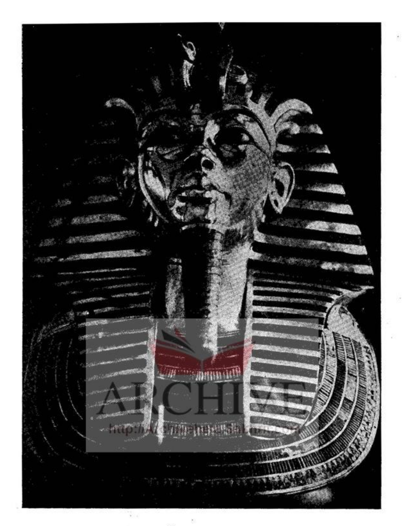
وبهذه المناسبة ننشر أبياتاً من قصيدته التى قالها فى توت عنخ آمون وحضارة عصره ، ومطلعها :

درجت على الكنز القرون   وأتت على الدن السنون

يا بْنَ الثواقب من (رَعٍ)   وبنَ الزواهر من (أمُونْ)
نسبٌ عريقٌ فى الضُّحى   بذَّ القبائلَ والبطونْ
أرأيتَ كيف يثوب مِن   غَمْر القضاء المُغْرَقونْ ؟
وتدلُ آثار القرو   ن على رحى الزمن الطحون
حبُّ الخلود بَنى لكم   خُلُقاً به تتفردون
لم يأخذ المتقدّمو   ن به ولا المتأخرون
حتى تسابقتم إلى الـ   إحسان فيما تعملون
لم تتركوه فى الجليـ   ل ولا الحقير من الشئون
هذا القيام . . . فقلْ لنا الـ   يوم الأخير متى يكون
البعث غاية زائلٍ   فانٍ وأنتم خالدون
السبق من عاداتكم   أترُى القيامة تسبقون؟
أنتم أساطينُ الحضا   رة والبُناةُ المحسنونْ
المتقنون . . . وإنما   يُجزَى الخلودَ المتقنون

* * *

أنزَلتَ حفرة هالكٍ   أم حجرة الملك المكينْ ؟
أم فى مكانٍ بين ذَ   لك يُدْهش لمتأملين ؟
هو من قبورَ المُتْلَفَ   ين ومن قصور المتَرَفين
لم يبق غالٍ فى الحضا   رة لم يحزْهُ ولا ثمين
ميتٌ تحيط به الحيا   ةُ ، زمانه معه دفين
وذخائرٌ من أعصرٍ   ولَّتْ ، ومن دنيا ودينْ



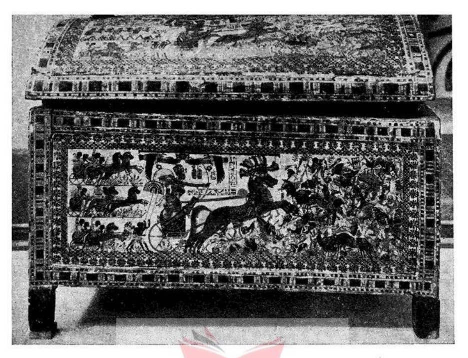
قناع ذهبي لتوت عنخ آمون

حملتْ على العجب الزما ... ن وأهله المستكبرينْ
فتلفَّتت باريس تحـ ... سب أنها صُنع البنين

* * *

ذهبٌ ببطن الأرض لم ... تذهب بلمحته القرونْ
استحدثتْ لك جَنْدَلاً ... وصفائحاً منه القيونْ(١)
ونواوساً وهـاَّجـةً ... لم يتّخذها الهامدونْ
لو يفطنُ الموتى لهـا ... سرحوا الأناملَ ينبشون
وتنازعوا الذهبَ الذى ... كانوا لـه يتفاتنونْ

(١) القيون : جمع القين وهو الحداد ويطلق أيضاً على كل صانع .



صندوق عثر عليه فى مقبرة توت عنخ أمون وعلى جوانبه رسوم تمثله وهو يقود معركة حربية

أكفان وَشْيٍ فصِّلَتْ   برقائق الذهب الفتين (١)
قد لفَّها لـفَّ الضِّما   د محنَّطٌ آسٍ رزينْ
وكأنهــن كَمَـائِمٌ   وكأنك الوردُ الجنينْ
وبكل ركن صــورةٌ   وبكل زاويــة رَقينْ (٢)
وترى الدُّمَى فتخالها ان   تثرت على جنبات زون (٣)
صُوَرٌ تريك تحرُّكاً   والأصل فى الصور السكون
ويمرُّ رائــع صمتها   بالحس كالنطق المبينْ
صحب الزمانَ دهانُهـــا   حيناً عهيداً بعد حين (٤)
غضٌّ على طول البِلى   حيٌّ على طول المنونْ
خدع العيونَ ولم يزل   حــتى تحدَّى اللامسينْ
غلمانُ قصرك فى الرِّكا   ب يناولون ويطرِّدون (٥)
والبوق يهتف ، والسها   م ترنُّ ، والقوس الحنونْ
وكلاب صيدك لُهَّثٌ   والخيل جُنَّ لها جنونْ
والوحش ينفرُ فى السهو   ل ، وتارةً تثب الحزُونْ
والطير ترسف فى الجرا   ح وفى مناقرها أنــين
وكأنَّ آباء البريـ   ـة فى المدائن محْضرُونْ
وكأن دولة آل شمْـ   ـسٍ عن شمالك واليمين (٦)

---

(١) الذهب الفتين : المحرق . (٢) الرقين : الرقيم وهو الكتاب . (٣) الزون : معرض الأصنام .
(٤) العهيد : القديم . (٥) يطردون : يزاولون الصيد . (٦) آل شمس : الفراعنة .

قصة الدين في مصر القديمة

بقلم الدكتور عبد العزيز صالح

منطق التأليه

للدين في مصر القديمة قصة حافلة مستفيضة ، تتابعت حلقاتها الأولى ببداية الفجر الحضاري لأهلها في أواخر الألف السادس قبل ميلاد المسيح على وجه التقريب ، واستمرت فصولها من بعد ذلك تترى حتى أسلمت أهلها إلى دين المسيح في أعقاب ظهوره بقليل .

والأحاديث عن المراحل الفطرية الأولى من منطق التأليه المصري القديم ، أحاديث لا تبرأ عادة من حدس وتخمين ، ويكاد مبعث الحدس والتخمين فيها يُرد في غالب أمره إلى أمرين ، وهما : أن بواكير الدين في عصورها البعيدة الأولى كانت قد نشأت في ظل أوضاع بيئية ومعيشية يصعب تصويرها الآن في إطار صادق شامل ، ويصعب من ثم تصوُّر مجريات الفكر والحياة الروحية فيها على نطاق واسع أو واضح ، وأن أصحابها حين بدءوا بها ، لم يكونوا قد اهتدوا من بعد إلى طرق الكتابة أو التدوين ، وإنما استمرت مذاهبهم في الدين والتأليه تجري بينهم في مجريات العادة والتقليد وتعتمد على ترديد الروايات والتسابيح شفاهاً دون تسجيل .

وظل أمر العقائد هكذا بغير تدوين ولا تحديد حتى بواكير العصور التاريخية خلال القرن الـ ٣٢ ق . م على وجه التقريب ؛ وعندها عُرفت الكتابة ، واستطاع أهلها أن يبدءوا تدوين ما عناهم أمره من مذاهب العبادة والتأليه على سطوح الرق والبردي وكسر الحجر الرقيقة ، إلا أن ما دونوه عليها جميعاً كان أسرع إلى البلى والتلف ، فلم تخلفت منه إلى الآن كثير أو قليل ، وإنما تختلف دونه بضعة مناظر معدودة وأسماء لأرباب نقشها أصحابها على آثار متفرقة محدودة وفي سياق أحاديث يسيرة عارضة لا تكاد تنمُّ عن تفسير أو تأويل في غير القليل النادر .

وتوالت من بعد ذلك عدة قرون أخرى اتجه فيها المصريون إلى تدوين طائفة من ابتهالات قصيرة إلى من كانوا يتعبدونه من الأرباب خلال متون المقابر والمعابد ، لولا أنهم سجلوها هي الأخرى في إيجاز مقتضب إلى حد كبير ، وذلك حتى أوفت بهم العهود إلى خواتيم القرن الـ ٢٥ ق م ، فانتهوا إبانها إلى تسجيل أولى موسوعاتهم الدينية الكبيرة في بطون أهرام الملوك ، وضمنوها ما وسعهم تسجيله من عقائد عصرهم وما تهيأ لهم تحصيله من مذاهب الأسلاف وتسابيحهم ، ولكن من بعد أن كانت قد انقضت عليها عهود وعهود ، ومن بعد أن استهدف بعضها ما لم يكن يستهدفه من قبل من آراء وغايات ، ومن بعد أن غدا بعضها الآخر يتألف من أشتات متنافرة من ضروب المنطق وضروب التأويل وضروب الأوهام ، على حدٍّ سواء .
ومن خلل سطور هذه الموسوعة بالذات ، وهي التي يطلق عليها اصطلاحاً اسم «متون الأهرام» يبدأ البحث عادة في قصة الدين المصري القديم ، وتبدأ المحاولات لردّ منطق التأليه فيها إلى مردِّه القديم .

* * *

لم تكن لمنطق التأليه المصرى القديم حين بدأ مسعاه ، مندوحة عن أن يتجه بأهله إلى ما أحاط بهم من ظواهر البيئة والطبيعة ، وما أشرف عليهم منها من سماء وشمس وقمر ، أو أحاط بهم فيها من ظواهر الرياح والأمطار وتعاقب الليل والنهار ، أو خصّ أرضهم منها من نهر وفيضان وخصب ونبات ، ولا سيما أن القليل من هذه الظواهر والعناصر ما هو خامد أو غامض ، وأن الكثير منها ما هو واضح الدلالة فى حد ذاته ، متجدد الإيحاء عظيم الأثر .

غير أنه كان من شأن هذا المنطق أن يختلف مداه من عصر إلى عصر ، وأن تتفاوت قضاياه بين كل طائفة من الناس وطائفة ، فعلى حين نشأت هذه القضايا فى عصورها الأولى عن تصورات جزئية فطرية تخيّلتها جماعات متفرقة من السكان عن السماء وما يصدر عنها أو يعيش فيها ، والأرض وما يجرى عليها أو يقوم فيها ، أخذت هذه القضايا فيما أعقب ذلك من عصور يتسع مداها ، ويزداد أتباعها ، وتتجه إلى العموميات والكليات أكثر مما تتجه إلى ما سواها . ولعل ذلك أن يتضح أكثر ما يتضح فيما ذهبت إليه الجماعات المصرية الأولى فى تقديس السماء ومظاهر الألوهية فيها :

اتجه المصريون إلى تقديس السماء منذ العهود المبكرة من فجر تاريخهم القديم ، ما فى ذلك من شك ، غير أن هذا التقديس لم يبدأ لديهم عن وجهات نظر شاملة أو جامعة استطاعت أن تتدبر جلال السماء أو جبروت السماء ، وكيف تشرف على الأرض وأهلها ، وكيف ترسل الغيث وتحوى الكواكب فى جوفها ، ثم رتبت على ذلك أمرها بأن السماء هى التى تتعهد جماعاتها وتسع الشمس والقمر والكواكب لنفعها ، وترسل المطر رحمة بها ؛ فهى بذلك أولى بالعبادة والتقديس دون غيرها ! وإنما بدأت عبادة السماء لدى المصريين الأوائل حين بدأت ، عن وجهات نظر محدودة متفرقة : فبدأت على أنها مصدر المطر لدى جماعات بعينها ، وعلى أنها مقرٌّ للشمس لدى جماعات سواها ، وبدأت على أنها موطن النجوم فى عهود بعينها ، وعالمٌ لأرواح الحكام والأطهار فى عهود سواها !

وكان قد أفضى إلى تعدُّد وجهات النظر هذه وتفرُّقها أمران : أن الفكر القديم كان لا يزال محدود الآفاق فى حدّ ذاته ، قاصراً عن أن يحكم الروابط بين عدد من الظواهر فى خيط واحد ، وأن المصريين فى أوائل فجر تاريخهم القديم قد استمروا على التفرّق عهوداً طويلة ، وذلك بحيث استقرت منهم جماعات كثيرة من الزراع فى قرى متفرقة متباعدة على ضفاف النيل التى لم تكن بدورها قد تهيأ منها لحياة الزراعة غير بقاع متباعدة يسيرة — على حين استقرت منهم جماعات أخرى قليلة ، كانت لا تزال تعتمد على حياة الصيد والتقاط ما تنبته الأرض عفواً من نبات وثمار ، تتوزع على سطوح الهضاب وواحاتها وخلال وديانها — فكان من شأن حياة التفرق بين هؤلاء وهؤلاء أن بدأت كلّ جماعة منهم تتخيّل عن مظاهر التأليه فى البيئة ما لم يكن من الحتم أن تتخيله جماعات كثيرة سواها .

واختلف نصيب كل منطق ومذهب فى تأليه السماء عما سواه من حيث مدى الاستمرار وكثافة الأتباع . ويبدو أن النيل كان قد عمل من ناحيته على أن يصرف كثيراً من أهله عن تقديس السماء على أنها مصدر الأمطار والخيرات ، وذلك من بعد أن تزايد استقرارهم على ضفافه منذ الفترات الأخيرة من فجر التاريخ القديم ، ومن بعد أن أغناهم بفيض مائه عن صيّب السماء وأمطارها ، لولا أنه لم يستطع مع ذلك أن ينسيهم فضل السماء جملة ، ليس فى عهود فجر التاريخ وحدها ، وإنما فى العهود التاريخية التى أعقبتها ذاتها ، وذلك بحيث لم تأبَ متون الأهرام فيها أن تُولى التصوُّرات القديمة عن السماء وأمطارها حقّها من الترديد والتسجيل ، وأن تشهد من ناحيتها بأنه كان من المصريين إزاء السماء وأمطارها فريقان :

فريقٌ ظلّ يحمد للسماء أمطارها الهينة المعتادة بين كل حين وآخر ؛ ربما لما كان يلمسه من أثرها على الزرع فى مواسم الشتاء وحين تأخذ مياه النيل فى النقصان ، ودأب بذلك على اعتبارها المصدر الأصيل للماء ، كما دأب على تعريفها بأنها الخضم الكبير « مِحت وُرت » ، وأنها ذات الماء الطهور « قبحوت » ، وأنها الشونة مصدر الخيرات لكل من الآلهة والبشر على السواء .

وفريقٌ آخر لم يتبين آيات الألوهية فيما ترسله السماء من أمطار هيِّنة متقطعة ، بقدر ما تبيّنها فى الأمطار التى تسقطها السماء بين الحين والآخر غزاراً عنيفة يصحبها الإعصار والرعد والبرق حتى لتكاد تُلزم الناس أن يتهيبوا أمرها وأن يتهيبوا من ورائها كائناً قادراً استطاع أن يخرج بها عن مألوف عاداتها ، أو الأمطار التى تسقط بعد طول انحباس وجفاف ومن بعد أن يذوى العشب لدى أهل العشب ويضمر الحيوان ، حتى لتكاد بدورها تدفع الناس إلى التدبر فى أمر كائن من ورائها يستطيع أن يحتبسها كلما شاء ويستطيع أن يرسلها كلما شاء .

وذهب هذا الفريق الأخير فى تخيُّل القوى الإلهية المتحكمة فى أمطار السماء وأعاصيرها وبرقها ورعدها مذهبين على أقل تقدير : فتخيل بعضهم ولداً للسماء يعيش فيها ، ويثير فيها العواصف والزوابع ، ويصوِّت بالرعد حين نزول المطر ، وأسْمَوه فيما أسموه باسم « ست » أو « سوتخ » ؛ على حين ذهب بعضٌ آخر من أهل الصحراء الشرقية وممن كانوا يتعرضون للسيول فيها ، فينتفعون بها تارة ، ويشقون بها تارة ، فتخيلوا إلهاً آخر له صلات بالسماء ، ولكنه « يسعى على الجبال » — جبال البحر الأحمر — ويرسل السيول عن طريقها عنيفة كلما شاء أو يمنعها حيثما شاء ، و « إذا ما أتى بها فى عام نَشَرَ بها الرعب بين الناس» . وقد تعارفوا على تسميته باسم « مين » !

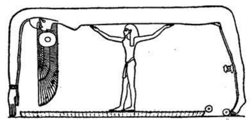
واتجهت طوائف أخرى من المصريين إلى دين السماء عن طريق مخالف ، فلم تقدِّس السماء كى تستنزل أمطارها وشآبيب رحمتها على أهل الأرض ، وإنما هى على العكس ارتفعت بطائفة من خواصٍ أهل الأرض إلى عوالم السماء ، واعتبرت السماء جديرة بالتقديس بحلولهم فيها . ولم يكن أولئك الخواص فى بداية أمرهم غير رؤساء الجماعات وقادة الرأى من الملوك والحكام ، كان يتبدّى من بعضهم من حكمة التوجيه وبأس السلطان ما يصرف قلوب الأتباع إليه ، ويملأ دنياهم باسمه وشخصه ، حتى إذا ما انقضى أجلّه كبر على أتباعه أو كبر على خلفائه أن يئول بدنه وروحه إلى عالم التراب كما تئول بقية الأبدان والأرواح ، ودفعهم إكباره إلى أن يتوهموا موته صعوداً إلى السماء وبداية لخلوده فيها ، وربما دفعهم الخيال إلى أن يتوهموه كذلك يتحكم فى بعض عوالمها ، أو أنه سيغدو بمثابة الولد لها ، كما تذكر متون الأهرام ، وأنه سيتخذ سبيله بين نجومها ، ويطرق فيها سبيل كوكب الشمس حيثما دار . وكان حسبهم بذلك أن يعقدوا بينهم وبين السماء ما شاءوا من أواصر وأسباب ، وأن يدعوها « ذات ألف روح » إشارة إلى كثرة أرواح الكبار المطهرين فيها من ناحية ، وكثرة نجومها من ناحية سواها .

وتداخلت عبادة السماء فى عقائد طوائف أخرى من المصريين عن طريق تعبُّدهم لكوكب الشمس وحده ، ورغبتهم فى توضيح ما يقوم بينه وبين السماء من صلات وأسباب ، فهدى التفكير بعضاً منهم إلى اعتبار السماء مجرد بحر قدسى تعبره الشمس كل نهار ، على حين هدى التفكير بعضهم الآخر إلى اعتبارها أمًّا إلهية للشمس تخرجها للعالمين كل صباح ، وتطويها فى جوفها كلما حان حين المساء .

واستمرت الآراء عن السماء تترى ، وظل أصحاب كل رأى يتشيعون لرأيهم ويعتادونه جيلا فجيلا ، حتى كاد رأى كل جماعة يكفيها عما سواه ، ويصرفها عن

التفكير فيما عداه ، لولا أن دواعى التطور الحضارى والتطور الزمنى لم تدع هذه الآراء على هواها ، ولم تدع أصحابها على تفرقهم ، وإنما أخذت تدفع بهم إلى الترابط الحضارى والتقارب الفكرى شيئاً فشيئاً ، كما أخذت التجارب المستمرة تؤدى بهم إلى نضج الفكر واتساع الأفق شيئاً فشيئاً .

وترتب على كل ذلك أن أخذت الآراء الدينية المتفرقة يتقارب بعضها من بعض ويتشابك بعضها وبعض ، وتمتزج وتختلط ، وذلك حتى غدا أصحاب الفكر الناضج على استطاعة أن ينظروا إلى السماء على أنها كلٌّ كبير وأن يفرقوا فيها بين اثنتين : سماء زرقاء تسبح فيها الشمس وتستقر النجوم ويسبح من تحتها الطير ، وهذه تعارفوا عليها باسم « پت » ؛ وربة أخرى عظيمة عداها تصوروها تهيمن على السماء ونجومها وكواكبها وما يمكن أن يلحق بها من أرباب وبشر كبار أو أطهار ، وهذه تعارفوا عليها باسم « نوت » . وعندما امتد بهم الزمن وابتغوا تصوير « نوت » هذه صوروها فى هيئة أنثى البشر أو الأنثى الإلهية ، وتخيلوها تنحنى على الأرض بما يشبه القبة وتحنو عليها ، وترتكز على يديها وقدميها وتمدهما إلى أطراف الأرض أو ما تحتها ، وذلك على حين يساعد فى رفعها هى إلى أعلى عليين إلهٌ آخر يدعى « شو » وهو إله الجو والفضاء والضياء (شكل ١) .



(شكل ١) « نوت » ربة السماء تنحنى على الأرض بما يشبه القبة وتتلألأ الشمس فى فمها ، على حين يساعد فى رفعها « شو » رب الجو والفضاء .

وتتابعت التسابيح باسم هذه الربة نوت ، فكان منها ما يناجيها بمثل قوله :

(نوت) ، تعاليت فى السماء ، لك المقدرة
تهيأ لك المجد ، وغمرت الكل ببهائك
الأرض جميعاً من تحتك ، وأنت عليها مسيطرة
الأرض جميعاً ومن عليها تحتويها ذراعك !

أو يناجيها بمثل قوله :

نوت ، تجليت ربة الشمال ، ولك القدرة بين الآلهة
لك أرواحهم ، ولك ميراثهم
منك أقواتهم ، وجماع أمرهم
نوت ، من شئت أن يعيش ، كان له أن يعيش

* * *

وقريبٌ من ديانة السماء كانت ديانة الشمس : فهذه هى الأخرى طالما تفرق المصريون من أهل العصور الأولى فى كنهها وتحديد أمرها ، سواء من قبل عصور الكتابة أو من بعدها . وتبعاً لذلك فليس ما يساق فيما يلى عن المنطق الفطرى القديم فى تأليه الشمس وتقديس كوكبها ، غير واحد من اثنين : إما ضربٌ من الاحتمال المقبول ، وإما ترديد لتأويلات صدرت عن متون مصرية متأخرة لم تكتب إلا بعد عصور نشأة الدين بمئات من السنين . ومن بين هذه وتلك ، يغلب على الظن أن قداسة الشمس كانت قد نشأت بدورها عن وجهات نظر متفرقة : فنشأت لدى جماعات ممن سكنوا الهضاب عن رهبة منها وتقدير لجبروتها ، وعن ارتباط بمواسم يشتدُّ فيها على الناس هجيرها ، وتكاد تلفظ عليهم فيها شواظ نارها — وذلك على حين اتجه إلى تقديسها أتباعها من أهل الزراعة ، وظنوا بها الخير لتأثيرها فى حياة الزرع ودفئها وعميم نفعها — وقدسها من شاء من أهل الفكر لتحكمها الواضح فى شئون الكائنات جميعاً ، كما قدسوها لغريب وضعها أو غريب مسراها فى السماء ، وجبروتها الذى يلزم نجوم الليل الاختفاء كلما أشرقت ، ويجبر جماعات البشر والحيوانات والطير على الانطواء كذلك كلما غابت .

على أنه مهما يكن من أمر ، فقد ارتأت الكثرة من جماعات المصريين فى كوكب الشمس كياناً إلهياً ما فى ذلك من شك ، لولا أنهم ظلوا يختلفون

الاختلاف الكبير فى تحديد أصله ومكانه بين بقية الأرباب ، وتجدده الدائم كل صباح ، وما ينتهى إليه مسراه فيما بين الليل والنهار . ولقد دوّن أهل الكتابة منهم فى عصورهم التاريخية عن ألوهية الشمس وأحوالها وتمجيدها الشىء الكثير ، لولا أنهم لم يقصروا ما كتبوه فيها على وجه الدين والمنطق وحده ، وإنما ضمنوه كذلك فى سياق ما كانوا يؤلفونه لوجه الأدب وجمال الخيال ورقة التعبير .

تطلّع أيسرهم طريقة وأخفهم حلماً إلى كوكب الشمس ، فرأوه كائناً يعبر سماء الدنيا « پت » كل نهار ، وتتجدد هيئته فيها كل نهار ، وقدّروا بذلك أن يكون بينه وبين ربة السماء « نوت » صلات وأسباب ، وفى تحديد هذه الصّلات والأسباب جعلوه ولداً لها ، حملت به أول مرة من زوجها إله الأرض ، ولما أن انفصلت عنه وضعت حملها ، فأنار ما بين السماء والأرض ، واستمرت من بعد ذلك تحمل به حملا تلقائيًّا كل يوم ، تخرجه فى الصباح حَدثاً وليداً ، فإذا بلغ السَّمت اشتد وعظم ، وإذا ما بلغ مغربه يكون قد أتم عمله واكتمل ، وحينئذ يؤْثر مثواه فى جوف أمه ، فتتلقفه فيه حتى إذا حلّ الصباح الباكر أرسلته من جديد فى مثل نشأته الأولى وفى ثوب جديد !

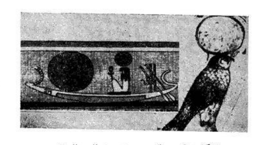
لم يكن هذا التصور أكثر من تصور فطرى قديم وتفسير سطحى يسير ، ما لبث أهل الفكر حتى لجئوا إلى تصورات عدة سواه ، غير أنهم لم يتناسوه جملة أو يجبّوه جملة ، وإنما تعلق به أهل الخيال والبيان منهم ، فسايروه ، واستمروا يطلقون على كوكب الشمس أسماء ثلاثة تتفق مع مراحله الثلاث : فدعوه « خُبر » حين الصباح ، وهو لفظٌ يعنى صفة « الحدث » أو يعنى اسم « الوليد » ؛ ودعوه « رع » حين الظهيرة ، وهو الاسم الشائع للشمس على وجه العموم ؛ ودعوه « أتوم » حين الغروب ، وهو لفظٌ يصفه بأنه التامُّ المكتمل .



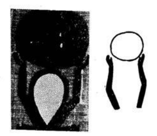
(شكل ٢) رب الشمس فى هيئة البشرية الخالصة فى داخل قرصه

واتجه أصحاب المنطق السليم وجهة أخرى ، أخذوا يفرقون فيها بين كوكب الشمس الظاهر وبين إله آخر عظيم يوجّهه . ولما أن امتد بهم الزمن وابتغوا أن يصوّروا هذا الإله للناس صوروه فى هيئات عدة : فصوروه فى أيسر صورة على هيئة بشرية خالصة يضع قرص الشمس فوق هامته (راجع شكل ٧) — أو يقدم قرص الشمس بين يديه — أو يستقر من داخل القرص قابعاً فيه على هيئة الكائن الصغير الحديث التكوين تارة ، والكهل الناضج المكتمل التكوين تارة أخرى (شكل ٢) !

وذهب فريق آخر من المصريين إلى تخيُّل إله مبهم خفى جروا على تسميته باسم « حور » أو « حِرُوّ » ، بمعنى العالى أو البعيد ، كما لقبوه أحياناً بلقب « ور » أى العظيم ، وتصوروه كائناً فى أعلى عليين ، يشرف عليهم ويرعاهم ، ثم مالوا إلى عقد الصلات بينه وبين الشمس ، فجعلوه معنيًّا بالمشرق وما يصدر عن المشرق من ضياء ونور ، ودَعَوْه « حور آختى » بمعنى حور المشرقى ، ثم زاوجوا بين اسمه والاسم الشائع للشمس « رع » فدعوه « رع حور آختى » ، ووصفوه فيما وصفوه بأنه « روحٌ متسربل فى رداء أحمر » ، وعندما ابتغوا أن يصوروه للناس صوّروه على هيئة الصقر يضع قرص الشمس على رأسه (شكل ٣ ا) ، أو على هيئة الإنسان برأس صقر يوجّه القرص من أمامه (شكل ٣ ب) ، ومضوا يزيدون له من الأسماء ، فدعوه « حورم آخت » أى حور الكائن فى الأفق ، وما أشبه ذلك من أسماء ونعوت .



(شكل ٣) رب الشمس حين يرمز إليه بالصقر .
ا — يطلع فى مشرق السماء (على هيئة الصقر) وكوكبه فوق رأسه .
ب — يجوب السماء فى قارب خفى ويوجه الكوكب من أمامه حيث شاء .



(شكل ٤) روافع الشمس على هيئة ذراعين لرب خفى يستقر فى جوف الأرض .

ومضى سواهم ، فتعصّبوا لآلهة الأرض أكثر مما تعصبوا لآلهة السماء ، وبلغ بهم أن تخيلوا فى باطن الأرض قوة إلهية دافعة ، تدفع الشمس إلى أعلى عليين ، وتحفظها على روافع غير مرئية ، كما ترفع السماء نفسها سواء بسواء ! (شكل ٤) .

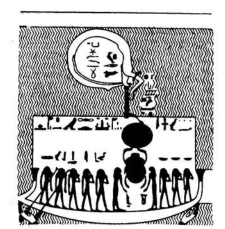
وتدخل أصحاب الخيال والتشبيه بدورهم ، فصوروا إلههم على هيئة جُعل (جعران) سماوى كبير ، يدفع قرص الشمس بين يديه (شكل ٥) ، وذلك على نحو ما يشهد الناس الجعل الأرضى أحياناً وهو يدفع بيضته أو كرة الطعام بين يديه فى صباحه الباكر ، ثم يرونه يطير بقية يومه ، كما لو كانت له بالشمس صلة فعلية وسبب !

وتبع كلاً من هذه الآراء والنظريات فى تصوير إله الشمس ، تذييل آخر ابتغى أصحابه أن يفسروا به وسيلة انتقال الإله فيما بين المشرق والمغرب ، فافترضوا له مركباً خفيا مقدّساً يسعى به على صفحة السماء ، وأطلقوا عليه اسم « مِعَجِت » بمعنى مركب الفجر ، ثم زادوا للإله رحلة أخرى فيما بين المغرب والمشرق يبدؤها كل مساء حين ينحدر فيما تراه العين لدى جبال الغرب ، ويستقل فيهامركباً آخر اسمه « مِسكتت » ، ويجوب فيها سماء العالم السفلى أو سماء عالم الموتى (شكل ٧) !

* * *



وبقيت الأرض وما يتضح فيها من مظاهر الإعجاز ، والأرض لدى المصريين لم تكن مواتاً أو جسداً هامداً ، وإنما ذهب الزراع منهم ، فتخيلوها جسداً نابضاً لروح إلهى قديم تعارف أهل الفقه على تسميته باسم « جب » عن سبب أو أكثر من سبب . ولم يكن على هذا الجسد أكثر إعجازاً من جريان النيل ، وجبروت الفيضان ، والقوة الدافعة لإنبات الزرع والحب ؛ فكلٌ ذلك فيما يشهده الناس ، يتجدد كل عام ، وكأنما تدفعه وتنظّم أمره قوة إلهية حكيمة مدبِّرة ، يعنيها أمر مصر ومصالح أهلها . وفى تصور هذه القوة وتفسيرها ذهب المصريون مذهبين على أقل تقدير : فكان لهم رأىٌ يجعل من وراء النيل والفيضان والخصب وإنبات الزرع ، كياناً إلهياً أطلقوا عليه لسبب ما اسم « أوزير » (أو أوزيريس كما دعاه الإغريق) ، وجعلوه ولداً لإله الأرض القديم « جب » ، وتخيلوه فى الأصل ملكاً إلهاً ، انتقل من دنيا الأرض إلى دنيا ما تحت الأرض بعد أحداث جسام ، ومن هناك أخذ يعاود نشاطه ، فاستمر يدفع بالنيل والفيضان من عند منبعه ، كما استمر يدفع الخصب إلى الأرض ويهبُ لها القدرة على الإنبات وإنماء الزرع ، أو هو فى رأىٍ آخر ، ظل يقيم الأداة على حيويته وقدرته ، فيظهر حيناً على هيئة النبت الأخضر فى مواسم النبات ، ويظهر حيناً على هيئة



(شكل ٥) رب الشمس على هيئة الجعل يتداول القرص بينه وبين ربة السماء ، ومن حوله نفر من خواص الأرباب والربات .

الماء الدافق فى مواسم الفيضان !

وكان للمصريين مذهبٌ آخر يؤلّه فيضان النيل ذاته ، ويطلق عليه اسم « حَعْپى » وبما بمعنى « الجارى » ، ويصفه بالجبروت وإرادة الخير معاً ، ويصوِّره بمثل ما تصوره به متون الأهرام حيث تقول : « إنهم يرتعدون : أولئك الذين يرون حعپى عندما تتلاطم أمواجه ، غير أن المروج لا تلبث حتى تتضاحك ، وتزدهر (معها) الشواطئ وتتوافر قرابين الأرباب » .

* * *

صاحَب تقديس المعبودات الكونية فى جوانب الوادى وبطون الهضاب ، اتجاهات أخرى محلية نشيطة ، صدرت فى غالب أمرها عن أهل القرى والزراعة ، واستطاعت على الرغم من سذاجة فيها وبساطة أن توفرً لأصحابها غير قليل من راحة النفس واستقرار العقائد . وكان أهل القرى حين ألِفوا الزراعة قد تهيأت مداركهم لأمرين ، وهما : أن تستقر كل جماعة منهم بأمور دنياها فى موطن مستقر محدود تمارس فيه زراعتها وترعاها ، وأن توجه كل جماعة منهم عقائد دينها إلى ما يتفق مع خصائص موطنها الجديد ، وما يتراءى لها فيه من مظانِّ الخير والشر على حد سواء .

وما كان على أهل القرى حين استقروا فى أرضهم أن يشركوا بما كانت تدعوهم إليه بيئتهم الكبرى من تقديس السماء ومصادر الرهب والرغب فيها ، والأرض ومظاهر الإعجاز فيها ، لولا أن تخيَّلوا أن بعضاً مما يصيبهم من خير وشر قريب فى مواطنهم المحدودة ، يوشك أن يتأتى عن حيوانها أكثر مما يتأتى عن شيء آخر سواه ؛ فقد ظلَّت هذه المواطن خلال عصور فجر التاريخ الطويلة ولفترات من العصور التاريخية التى أعقبتها ، تفيض بمساحات كبيرة من أحراج ومناقع ، وتزخر بأنواع كثيفة من حيوانات وطيور ، يظهر أثر بعضها فى بيئات بعينها أكثر مما يظهر أثر بعضها الآخر ، ويتصف بعضها بخصائص ومزايا تختلف عما يتصف به بعضها الآخر ، ويتأتى عن بعضها غير قليل من الشر ، ويتولَّد عن بعضها غير قليل من الخير ، فتكثر التماسيح وأفراس النهر حيث البحيرات ومنعطفات النهر ، ويتهيب السكان أمرها ؛ وتفد السباع والذئاب وبنات آوى على حوافِّ الأرض الزراعية ، ولا يأمن الناس شرَّها ؛ وتظهر الصقور والجوارح أحياناً ، فيشهد الناس فى بعضها خصائص لا يشهدونها فيما سواها ؛ ويظهر الفيل فى مناطق من جنوبى الوادى لا يتعداها ؛ وتفد من مداخل الوادى ومشارفه هجرات جديدة لنوع من قطٍّ برىّ أو بقر وحشى أو طير موسمى بما لا تفد أمثالها إلا من حين طويل لآخر .. وغير بعيد من مسالك هذه الضوارى وأشباه الضوارى تحيا الجماعات بحيوانات أليفة كثيرة ، تتزايد أعدادها كلما تهيأت لها البيئة الصالحة والرعاية الوافية ، ويتزايد أثرها فى معايش أهلها .

ولسنا على شك فى أن ما بين الإنسان والحيوان لم يكن كله جديداً فى دنيا المصريين ، وإن كنا نرى الجديد فيه هو اختلاف مسلك القروى الزارع إزاء صنوف

(شكل ٦) جحوتى رب الكتابة والحساب والحكمة .

الحيوان والطير عن مسلك أسلافه ممن كانوا يمارسون حياة الصيد فى عصورهم البدائية القديمة :

فقد أصبح القروى الزارع فى حياته المستقرة الجديدة مجبراً على جيرة أنواع من الحيوان ، كان بوسع الصياد القديم أن يتحلل من جوارها فى حياته الأولى المتنقلة ؛

وأصبح القروى الزارع يتحرى الحيوان الوديع فيرعاه ويستأنسه ، وكان الصياد القديم يتحرى الحيوان الوديع ليفتك به أو يستأسره ؛

وأصبح القروى الزارع أكثر إدراكاً لمواطن النفع فى الحيوان الحى ، وكان الصياد أكثر إدراكاً لمواطن البأس أو الضعف فيه ؛

وأصبح القروى الزارع يحتال فى مدافعة الضوارى ودفع شرها إذا جاورته ، أو يهادنها ، وكان الصياد القديم يحتال فى النأى عن الضوارى إذا صادفته أو يقاومها .

وترتب على كل ذلك أن أصبح القروى المتدين أكثر تشوفاً إلى التعرف على من يوجه الحيوان ويزكى فيه القدرة على الخير والقدرة على الشر ، من بعد أن كان الصياد الساحر أكثر تشوفاً إلى إخضاع الحيوان نفسه بغض النظر عما يكون فيه من قدرة على الخير أو الشر .

* * *

تبدلت العلائق بين الإنسان والحيوان فى أعقاب التحول من الصيد إلى الزراعة ، وهيأ الاستقرار لأهل القرى غير قليل من مجالات الملاحظة الطويلة واستقرار العواطف وصفاء التفكير وعمق الوفاء ، وحين اتجه هؤلاء إلى متابعة الحيوان والاهتمام به أو الانفعال من أجله والتدبر فيما يتبدى لهم من شأنه ، لم تعد وفرته وقلته وهجرته ، ونفعه وضره ، وفلتاته وشوارده ، تخلو جميعاً من إعجاز كبير وأسرار خفية يتوهمونها فى جنس الحيوان، وفيمن أوجده .

غير أن هذه الدوافع جميعاً ، من رعاية وملاحظة وانفعال وتدبر ، لم تكن وحدها ذات الأثر فى تحويل ما بين الإنسان والحيوان إلى دين وعقيدة ، وإنما شاركها فى ذلك ثلاثة عوامل سواها ، وهى : المصادفة والرهبة والرغبة :

فقد يتأتى عن مصادفة وعن قلة من الحيوان ما لا يتأتى عن بقية جنسه ، فتظهر الوداعة من حيوان ضار عن علة أو أكثر ، فتذهب بين من سمعوا بها مثلا ولا تكاد تنسى لبقية جنسه ؛ وتظهر الضراوة من حيوان وادع لسبب أو أكثر ، فتذهب بين من سمعوا بها مثلا ولا تكاد تنسى لبقية جنسه . وقد تدع المصادفات الحيوان وتتجه إلى مساكنه ، فتتأتى كرامة أو يتولد خير عن قرب من عرين حيوان منعزل ، أو وكر

طائر كبير ، أو مأوى ثعابين ، فتذهب هي الأخرى بين من سمعوا بها مثلا ، ولا تلبث حتى يلحق بها حيوانها وموضعها .

وظلت عوامل الرهبة والرغبة أعم أثراً في عقائد الحيوان مما سواها ، وكان لكل منها أكثر من جانب ، فمن جوانب الرهبة : رهبة الخوف ورهبة العجب ورهبة الاستعظام ورهبة الانتقام ، يستشعرها أفراد الجماعة إزاء جنس معين من الحيوان والطير أو إزاء من أوجده . ومن جوانب الرغبة : رغبة استمرار النفع ورغبة التماس أسباب التوافق ، يستشعرها أفراد الجماعة إزاء جنس معين من الحيوان والطير ، أو إزاء من يتولى أمره ويوجهه .

ومن خلل العوامل السابقة جميعاً ، أخذت جماعات المصريين في فجر تاريخهم القديم يصلون العلائق والأسباب بين صنوف من الحيوان والطير وبين أسماء مؤلهة تعارفوا عليها ، كان منها على سبيل المثال : حور ، وحتحور وجحوتي ، وسوبك ، وأمون ، وخنوم ، وسخمت ، وباستت ، وأسماء كثيرة سواها .

* * *

تتابعت عهود فجر التاريخ دون أن تدون منطقها في علل التقريب بين حيواناتها وأربابها في قليل أو كثير ، فتناقله عنها أهل الرواية والحديث حيناً ، وسجله عنها أهل الكتابة والكهانة فيما أعقبها من عصور التاريخ القديم حيناً آخر ، ثم ضمنه هؤلاء وهؤلاء في إثارات لهم متفرقة متباعدة من بعد أن تناولوه فيها بما عن لهم من تحوير ونقص وإضافة وتذييل . على أنه حينما اكتملت صور هذا المنطق ، منطق التقريب بين الحيوانات والأرباب ، وضحت له خلال العصور المتعاقبة أطراف ثلاثة :

طرف شعبي مرن يتجاوز حدود اللفظ وقيوده ، ويكتفي بالوجوه القريبة من مظاهر الربوبية وهيئات الحيوان ، ويذهب لدى سواد الناس مذهب الحكاية وأحاديث الخوارق والكرامات ، فلا يكاد يسأل منهم سائل عن واضعه ، ولا يكاد يسأل منهم سائل عن مصدره .

وطرف ثان ، واضح الخطوط والمعالم ، فيه مقدمات وفيه نتائج ، وفيه نظر إلى الكليات أكثر مما سواها ، وهو طرف يأخذ به القلة من أهل الفكر والعلم .

ثم طرف ثالث يتوسط أهل الجهالة وأهل العلم ، أصحابه كثيرو العدد ، كثيرو الجدل ، يجرون مع الأولين فيما يخوضون فيه ، ويقلدون الآخرين فيما يعتقدونه ، ويخلطون بين ما يأخذونه عن هؤلاء وهؤلاء ، ثم ينقلبون بعد ذلك أكثر الجميع جدلا وأجرأهم على التأويل والتدوين والحديث .

* * *

تعبد الأقدمون إلهاً دعوه « جحوتي » في موطنين على الأقل من مواطن فجر التاريخ ؛ وهما البقلية في الدلتا ، والأشمونين في مصر الوسطى . ونسب أهل الموطنين إلى ربهم جحوتي أصول الحكمة والحساب وفصل الخطاب ، ثم عقدوا الأواصر بينه وبين كائنين ، أحدهما يطوى سماء الليل في هيئة القمر ، والآخر يدب على الأرض ، ويحلق فوقها على هيئة طائر « أبي منجل » . ولم تدون هذه الأواصر أو تدون أسبابها في عصرها القديم الذي لم يكن يعرف الكتابة ولا التدوين ، وإنما تأول عنها فريق من أهل الكهانة والكتابة خلال عصور تاريخية أخرى كثيرة متتابعة ، وافترضوا لها حلولا ثلاثة ، وهي : أن تكون قد نشأت في بداية أمرها عن تلاعب لفظي بين أسماء ونعوت خلعت تباعاً على الأطراف الثلاثة ، أي جحوتي والقمر وأبي منجل — أو أن تكون قد تأتت في بداية أمرها عن تشابه عرضي في الألوان المستحبة لاثنين منها على أقل تقدير ، وهما القمر وأبومنجل — أو تشابه حقيقي بين الخلال والهيئات المفروضة للثلاثة جميعاً — أو أن تكون أخيراً قد نشأت

عن كرامات كان جحوتى لا يفتأ يخص بها طائره المختار من كل حين طويل لآخر .

كان أنصار التلاعب باللفظ أكثر أتباع جحوتى تعملا وافتعالا ، وقد بنوا رأيهم على أن طائر أبى منجل يعرف بينهم بأسماء ثلاثة ، وهى : « هاب » و « تخنى » و « رخس » ؛ وأن القمر يعرف بينهم باسم « إعح » ، وذلك فى الوقت الذى تنسب فيه إلى جحوتى نعوت تقترب فى اللفظ من هذه الأسماء الأربعة فى حرفين أصيلين أو ثلاثة حروف أصيلة لكل منها . ثم أضافوا فيما ردوه إلى أسلافهم الأقدمين ، أن رب الشمس « رع » كان بذاته أول من بدأ التلاعب بثلاثة على أقل تقدير من هذه الأسماء الأربعة ، وأنه كان قد استدعى إليه جحوتى ذات مرة ، فحادثه ووعظه ، ثم قال له فيما قال : . . . ولسوف تكون فى مكانى بديلا (فى السماء حين الليل) . . ، ولأجعلنك رسولا (= هاب) إلى قوم أكبر منك . . .

فترتب على ذلك أن ذهبت كلمة « هاب » لقباً ومدلولا لجحوتى !

وأضاف رع : ولسوف أعينك على أن تبسط يدك تجاه بضعة من الأوائل أجل منك قدراً ، والخير فى حديثى (= خنى) هذا إليك لو عملت به ،

ومنذ ذلك الحين أيضاً ذهبت كلمة « تخنى » لقباً ومدلولا لجحوتى !

وقال كذلك : ولسوف أدعك تطوف «(= إنح) السماءين ببهائك وضيائك . . .

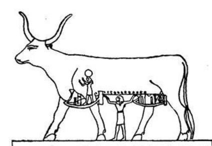
فذهبت كلمة « إعح » بدورها لقباً ومدلولا لجحوتى وللقمر على سواء !

وبقى اسم « رخس » وهو الاسم الثالث لأبى منجل ، فلم يأب أهل التأويل أن يترخصوا فى أصله واشتقاقه هو الآخر ، كما ترخص « رع » من قبلهم ، وقربوا بينه وبين لفظ أو لقب يشترك معه فى حرفين اشتهر به جحوتى بين أتباعه ، وهو لقب العالم « رخ » ، وقالوا : إنهما من أصل مشترك واحد !

وتدارك أصحاب الفرض الثانى ما تضمنه الفرض الأول من افتعال واضح ، فتوخوا البساطة وظواهر الأمور فيما عن لهم من رأى وتفسير ، وتفكروا فى التشابه اللونى بين مظهر « الكوكب الفضى » وهو القمر ، وبين الألوان الفضية الغالبة على طيور أبى منجل حين تجوب سماء الدنيا فى غدوها ورواحها ! وتفكروا فى التشابه الوظيفى بين جحوتى رب الحاسبين والكتاب وبين القمر الذى غدت منازله المتتابعة أساساً فى حساب الشهور وتعاقبها — والتشابه الوظيفى كذلك بين جحوتى نائب رع وبديله ووزيره ، وبين القمر نائب الشمس وبديلها ! وقالوا بالتشابه المظهرى بين ريشة جحوتى التى يصور بها عادة باعتباره ربا للحساب والكتابة (شكل ٦) ، وبين انحناءة منقار أبى منجل من ناحية ، وتقوس القمر فى بعض منازله من ناحية سواها ! وتفكروا أخيرا فيما يتبدى للعين من رصانة أبى منجل بين الطيور ، حين يتهادى فى تؤدة وتثاقل ، وحين يطيل بحثه عن ديدان الأرض وكأنه الرمز الحى للرصانة والحكمة والصبر ، وبين ما يشيعه المؤمنون عن جحوتى الوزير الحكيم من اتزان كذلك ورصانة وصبر !

وبقى أصحاب الفرض الثالث وكانوا فيما يحتمل من أهل البقلية فى الدلتا أو جيرانها ، كما كانوا أكثر عملية ممن سواهم ، وقد تناقلوا فيما بينهم أن طيور أبى منجل كانت تتكاثر فى تجمعات كبيرة على مشارف الدلتا خلال بعض المواسم من العام ، وأنه خلال هذه المواسم بالذات تهب العواصف من الصحراء عادة محملة بديدان وحشرات ، فلا تلبث طيور أبى منجل حتى تتلقفها وتقى الناس والزروع أضرارها . وما كانت هذه الكرامات تتأتى من الطيور فى رأيهم ، عن مصادفة ، وإنما كانت

فيما آمنوا به واعتقدوه ، عن وحى من إلههم الذى تعبدوه وهو چحوتى الحكيم العليم !



(شكل ٧) خضم السماء على هيئة بطن البقرة يعبره رب الشمس فى قاربه

وتوافر لأصحاب الإله « حور » فى فجر التاريخ وطوال عصور التاريخ القديم ، ما لم يتوافر لأصحاب چحوتى من الشهرة والسلطان . وكان هؤلاء فيما تقدم القول عنهم خلال هذا المقال ، قد تعبدوا فى عصورهم البعيدة إلهاً مبهماً خفيا جروا على تسميته باسم « حور » أو « حرو » بمعنى العالى أو البعيد ، كما لقبوه بلقب « ور » أى العظيم ، وتصوروه كائناً فى أعلى عليين ، يقطع السماء من المشرق إلى المغرب ويشرف عليهم ويرعاهم وتنبغى له العبادة وأوصاف السيادة ، غير أنه كان لا بد من أن يصحب هذا الاعتقاد من أصحاب « حور » غير قليل من الجرأة على التشبيه ومحاولات التفسير ، وإلا فكيف يقطع الرب سماءه جيئة وذهاباً ؟ وكيف يتيسر التقرب إليه وهو مبهم خفى ؟

وفى فترة بعينها اهتدى أصحاب الدين إلى ضالتهم ، فتخيلوا الإله يعبر سماءه بجناحين عظيمين كما يعبرها كل طائر ، ولم يطل بهم التخبط بعد ذلك فى التماس هيئة تقريبية بين الطيور تناسبه على الأرض ، ويتقبلها عنه أهل الأرض ، وقد وجدوها فى هيئة الصقر .

وتوافر لأصحاب « حور » منطقهم من غير شك فيما كانوا يتخيلونه من أواصر بين إلههم وبين الصقر ، لولا أنهم لم يدونوا هذا المنطق فى قليل أو كثير ، ولم يتأوله عنهم أهل العصور التى أعقبتهم فى قليل أيضاً أو كثير ، ولعلهم كانوا يرون إذ ذاك فى كثرة شيوعه على ألسنة الرواة والكهان ما يغنيهم عن التعقيب والتسجيل . وتبعاً لذلك ، فليس فيما نثبته فيما يلى عن منشأ هذا المنطق بين أهله غير ضروب من الفروض ، قد تقترب من الحقيقة فى قليل أو كثير .

وأيسر هذه الفروض أن يكون أتباع « حور » الأوائل فى إحدى عباداتهم الكبيرة المشهودة لربهم القديم ، قد حط أمامهم صقر فتهيبوه واعتبروه آية ؛ أو يكون أهل الخيال والكلام منهم قد تعمدوا المبالغة فى جبروت ربهم ووصفوه بأنه يعبر السماء كأنه الصقر الجبار ، فردد الناس من ورائهم هذا التشبيه واستحبوه وجسدوه ؛ أو يكون أصحاب النظر منهم قد أدركوا أنه ليس بين ما تشهده العين من طيور بيئتهم ما هو أكثر ارتفاعاً فى طيرانه من الصقر ، وما هو أقوى جناحاً من الصقر وما هو أكثر إشرافاً على الأرض وأهلها من الصقر ، وتبعاً لذلك فليس ما هو أسمى فى التعبير عن جلال رب السماء وعلاه من الصقر ، فجاراهم الناس فيما ذهبوا إليه ودانوا به واعتنقوه . أو يكون أهل الحكم من أصحاب حور قد جروا على أن يتقدم مواكبهم الكبيرة وحروبهم المحلية شعار ناهض على هيئة الصقر يرمز إلى شدة المراس فيهم ، فما لبث أتباعهم أن تعودوا بدورهم هذا الشعار ، وقرّ فى نفوسهم أن ما يرمز به إلى الحاكم يمكن أن يرمز به إلى الرب والعكس بالعكس صحيح !

هذه مجرد فروض كما ذكرنا فى شأن الصقر ، وإن كان بعض منها لا يعدم شاردة أو واردة من متون المصريين تزكيه فى بعض أمره ؛ ونتيجة لأحد هذه الفروض أو لبعض منها ، دأب المنطق المصرى القديم على أن يعقد الصلات بين الرب حور والصقر باللفظ

والعبارة ، وتقبَّل أن تكون لهذا الرب هيئة مختارة بين أهل الأرض على صورة الصقر ، يرمزون بها إليه ويجسدونها إن شاءوا فى طائر حىٍّ يتكفلون به فى مزاراته ، أو طائر مكفَّن يحتفظون به فى هياكله ، أو تمثال صغير يمثل الصقر يضعونه فى ناووس فخم يناسبه !

وعلى نحو قريب من هذا الاتجاه الذى يحتمل أن تكون قد بدأت به جماعات من أهل الدلتا ، تشيعت جماعات أخرى من المصريين لهيئة الصقر ، وذلك عن تبعية لأصحاب الصقر الأوائل حيناً ، وعن تقليد لهم حيناً ، وعن تخيُّل ذاتى منفصل حيناً آخر . غير أن كل جماعة من هذه الجماعات تعمدت أن تتميز عما سواها فى نعوت ربها وأوصافه : فأضافت إحداها تصويراً جديداً مقبولا للإله المرموز إليه بالصقر ، كان من شأنه أن يقربه إلى أذهان الناس بأكثر مما قربه إليها أصحابه الأوائل ، فدعته «حور مخنتى إيرتى» أى العالى ذا الوجه والعينين . والعينان هما الشمس والقمر ، إذا ما استقبل الناس بإحداهما كان النهار وإذا استقبلهم بالأخرى كان الليل .

وما كان بوسع أصحاب هذا الرأى أن يتلمسوا تشبيهاً لضياء كوكبى السماء أوفق من التعبير عنهما بحدة عينى الصقر نفسه ، ولو أنهم لم يأبوا أحياناً أن يذهبوا إلى النقيض الحرفى لهذه التسمية المعبرة ، فلقَّبوا إلههم فى بعض مراتهم بلقب « صاحب الوجه غير ذى العينين » ، وكأنهم ابتغوا بذلك أن يؤكدوادوامه ودوام وجهه إن حدث عن مصادفة أن توارت « شمس » عينه عن كسوف أو توارى « قمر » عينه الأخرى عن خسوف !

وتعمدت طوائف أخرى من المصريين أن تجعل من إلهها العالى المرموز إليه بالصقر ربا للشمس وحدها دون القمر ، فدعته « حور آختى » أى حور المشرقى ، على حين مضت غيرها تتعصب لمواطنها وتنسب الإله « حور » إليها عن تحديد ، فقالت « حور بحدت » ، وبحدت هذه تسمية لمدينتين ، إحداهما فى شمالى الدلتا وموقعها الحالى تل البلامون على وجه التقريب ؛ والأخرى فى أقصى الصعيد وموقعها الحالى « أدفو » ! وقالت « حور نخن » ، ونخن هذه هى الكوم الأحمر الحالية فى أقصى الصعيد أيضاً ؛ وقالت « حور سپدو » وهى تسمية تميز بها رب معبود فى جهة قريبة من صفط الحنَّة الحالية بالدلتا . وتعددت هذه الاتجاهات المحلية والإقليمية ، وتعددت من ورائها الأسماء والصفات ، على الرغم من أن فكرة الربوبية عنها لدى كل جماعة كادت تكون واحدة .

وعندما أشرفت عهود فجر التاريخ على خواتيمها ، كانت الأساطير قد أسهمت بنصيبها هى الأخرى فى منطق الربوبية عن ربها « حور » ، فوحدت بينه وبين كائن مؤله قديم كان قد تسمى باسمه واتخذ هيئة البشر ، ثم تولى أمر مصر بعد أحداث طوال جسام فوحد كلمتها وجمع شملها ، وأورثها من بعد ذلك الفراعين من بعده !

وغدا هذا التأويل الأخير بداية تحول كبير فى منطق التصور الدينى عن « حور » الإله القديم ، فبلغ من أمره أن حرص الفراعنة الأوائل على أن يتشيعوا لمذهبه باعتبارهم خلفاءه وورثته ، والقائمين على ملكه والمتجسدين لشخصه واستطاعوا بذلك أن يكفلوا الدوام والشيوع لكل منطق يؤيد تأليهه وعبادته ، بل بلغ بهم أن اتجهوا فى بعض عصورهم إلى إعلانه إلهاً أكبر لبقية الأرباب على سواء !

واحتضن الرواة بدورهم سيرة « حور » الملك المؤله فى مرحلة الطفولة والشباب من حياته ، وأخذوا يتحرون له الأنساب ، فجعلوه ولداً لكل من الإلهين الكبيرين أوزيريس وإيزيس ، ودبجوا من حوله وحولهما أساطير كثيرة ملأت تاريخهم الدينى والأسطورى برمته !

* * *

واتسعت مجالات المذهب الحورى باتساع سلطان

أتباعه ، وذلك بحيث تهيأ لمعبوده أن يتداخل فى عدد من عقائد التأليه المصرية الأخرى من مداخل أربعة : فخالطها باعتباره ربا من أرباب السماء ؛ وخالطها باعتباره السلف القديم المؤله لدوحة الفراعين ؛ وخالطها باعتباره الصورة المثلى التى خلق الفرعون الجالس على العرش على مثالها ؛ وخالطها باعتباره ولداً لكل من الإلهين الكبيرين أوزيريس وإيزيس .

ولأمر ما بدأت بعض الربات المحليات بالتقرب إلى « حور » ، وكانت أسبق فى ذلك مما سواها من الأرباب . وكانت من هذه الربات من تعتبر لدى أهلها ربة للسماء ؛ ومن تعتبر ربة للغرب ؛ وهو عالم الموتى لدى المصريين أو عالم البقاء ؛ ومن تعتبر ربة لبعض أنواع الشجر والأحراج ؛ ومن تعتبر ربة لمباهج الدنيا وزينتها ؛ ومن تعتبر ربة للنسل والإخصاب . وكانت لهؤلاء فيما يحتمل أسماء وأنساب : أما الأنساب فلم يتبق منها إلا ما ينسب كلا منهن إلى موطنها الذى تعبد فيه ، فيقال ربة دندرة ، وربة نوبت (وهى طوخ الحالية فى مديرية قنا) ، وربة الجبلين ، وربة نفروسى (قرب الأشمونين) ، وربة الأرض المقدسة ، إلخ .

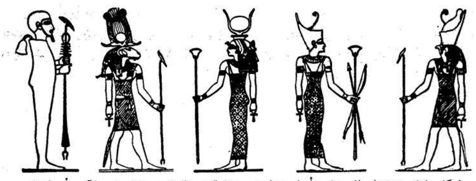
وأما أسماؤهن فقد أخذت تختفى تباعاً ، من بعد أن استعاض عنها أتباعها باسم مشترك واحد هو اسم « حتحور » ، وكان اسماً ذا مدلولات واسعة ، يجعل من ربته سكناً « = حت » لحليفها « حور » ، وذلك بكل ما كان يحتمله منطوق لفظ « السكن » فى اللغة المصرية القديمة ، وما أصبح يحتمله فى اللغة العربية بدورها ، من معان واسعة تعبر عن الأمومة والزيجة والإقامة والطمأنينة جميعاً !

وليس من شك فى أن بعض دوافع هذا الترابط بين « الحتحورات » وبين حور كانت دوافع سياسية قبل كل شىء ، ابتغى بها أصحابها توثيق الروابط بينهم وبين أصحاب الرب « حور » عن طريق الدين من بعد أن تهيأ لهم من البأس والسلطان حظ كبير . غير أن الدوافع السياسية لم يكن من شأنها أن تكفى أتباع دين الحتحورات من حيث هو دين ، وإنما كان لابد لها من سند آخر يدعمها على أساس جديد من المنطق والمعتقد ، ولم يكن مثل هذا المنطق يعوز أصحابه فى أغلب الأحوال .

كان من الحتحورات فيمن ذكرنا ربة للسماء ، وهذه لم يكن من عنت فى تبرير صلاتها بحليفها « حور » على أحد وجوه ثلاثة : فقد كان « حور » بدوره ربا من أرباب السماء وما من بأس بذلك فى أن تكون له زوجة فى السماء أو أن تكون له أم ! وما من بأس من ناحية أخرى فى أن يفترض له سكن إلهى فى جانب من السماء تتعهده فيه هذه الربة بالذات ! فإن تبادر إلى الناس من ذكر حور رمزه المادى فى هيئة الصقر ، كان لهم من أمور الصقر أيضاً ما يقنع أصحاب الخيال الرحب منهم ويرضيهم ؛ إذ كثيراً ما يتبدى الصقر للناس فى طيرانه العالى يكاد يلامس السماء ، أو يغيب بين جوانحها وكأنما هو يتلمس لنفسه فى نواحيها نوعاً من رفق الأمومة والسكن !

وكان من الحتحورات كذلك فيمن ذكرنا ، ربة لعالم الغرب ، وعالم الغرب لدى بعض المصريين كان يعتبر مسكناً للشمس يستضيفها منذ الغروب حتى تغادره ثانية فى خلق جديد ؛ وعلى ذلك لم يكن لدى بعض المصريين هؤلاء من بأس فى أن يفترضوا أن ضيافة الغرب للشمس هى فى حقيقة أمرها ضيافة من ربة الغرب « حتحور » لإله الشمس « حور » ، وهو ذلك الإله الذى اعتقد أصحابه أن عينه لم تكن غير كوكب الشمس بالذات !

على أن من الغريب أنه لم يكن يجمع بين الربات الحتحورات مجرد الاسم وحده ، وإنما جمع بينهن شىء آخر ، وهو أن كلا منهن كان يرمز إليها لدى أتباعها بهيئة البقرة ، أو بهيئة الأنثى تتوج رأسها بقرنى البقرة (شكل ٨) ، أو تتخذ لنفسها أذنى البقرة . . . أو ما هو قريب من ذلك من أشكال .



(شكل ٨) نفر من تخيلهم المصريون من أرباب يتخذ بعضهم هيئة البشر خالصة ، ويتخذ بعضهم الآخر رأس الحيوان القريب الصلة بصفاته وخلاله (من اليمين : حور ، نيت ، حتحور ، خنوم ، بتاح)

والواقع أنه ليس من دليل على احتمال أن يكون اشتراك الحتحورات فى رمز البقرة هذا قد تأتى عن مصادفة أو سبقتهن فى ذلك إحداهن وقلدتها الأخريات ، كما أنه ليس من تعقيب مصرى قديم يروى الغلة فى تعليل صلاحية البقرة بالذات للرمز إلى وظائف الربوبية لدى كل من سلف ذكرهن من الإلهات . غير أنه ليس من صعوبة فى الوقت نفسه فى أن نتلمس لجنس البقر كثيراً مما كان يمكن أن يصرف إليه عواطف الزارعين وتفكير المتدينين وخيال أصحاب البيان والمتكلمين جميعاً خلال عصور بعيدة طغت عليها موجات جارفة من حب التطلع إلى الحيوان والتدبر فى صفاته وتبرير خلاله ومميزاته ؛ فليس من شك أن الزارع المصرى القديم كان قد وعى من صفات البقرة ما يميزها عن بقية ما يخالطه ويستخدمه من صنوف الحيوان الأليف ، وذلك من حيث بسطة الجسم ، ووفرة الخير ، وسماحة الطابع ، وقلة الأذى .

وادخر الزارع لأبقاره هذه الصفات ، واستغلها ما استطاع ورعاها ما استطاع ، حتى غدا يعتبر البقرة رأس البهم أو رأس النعم « تب إيحو » ، عن حقيقة وعن مجاز ! ...

وتدبر المصرى المتدين الصفات نفسها للبقرة واعتبرها من ناحيته آية مرسلة من ألوهية حانية منعمة . . . !

وادخرها أهل الخيال من عبدة السماء بدورهم إلى أن حان زمن شاركوا فيه غيرهم فى تلمس الصلات بين معبودتهم السماء وبين مخلوقاتها ، وحين ذاك لم يتبينوا من أحوال الكائنات الحية ما هو أقرب إلى أحوال السماء من البقرة ؛ فهى قليلة الغضبات مثلها ، وهى صافية الأديم مثلها ، وهى خيرة يتولد عنها الشبع والرى مثلها ، وهى أقرب إلى مخايل الأمومة مثلها ، ثم هى أنثى مثلها ! . . .

وادخرها أصحاب التشبيه ، فما وسعهم أن يجسدوا أفكارهم عن السماء فى غير البقرة : فالسماء كيان ضخم يملأ الفراغ ، وليس بين حيوانهم القريب أنثى ضخمة الكيان تملأ الفراغ كالبقرة ؛ والسماء بحر واسع خضم ، وليس ما هو أقرب إلى التعبير عنه فيما وسعهم الخيال مثل بطن البقرة . . !

وادخرها أصحاب الأساطير من أشياع « حور » بدورهم فادعوا أن بقرة برية أو وحشية أرضعته فى طفولته ، وحنت عليه وكفلته بين أحراج الدلتا ، وظلوا يعتبرون ذلك آية ومكرمة من جنس البقر ! . . .

ثم ادخرها أهل الخيال من أصحاب الشمس ، فتخيلوا إله الشمس فيما تخيلوه يستقر بين قرنى بقرة ويضىء من فوقها !

وادخرها أخيراً من عناهم عالم الغرب أو عالم البقاء، فتمنوا لو تكفل بموتاهم فيه من يكلؤهم ويرعاهم بمثل رعاية البشر للبقر أو بمثل نفع البقر للبشر !

* * *

لم يكن المصرى إذن يعبد حيواناً لذاته ، ولم يكن يقر لإلهه بالتجسيد الخالص فى هيئة الحيوان أو الطير ، وإنما كان تقديسه لما تخيره من الحيوان والطير يستهدف رغبتين : رغبة التقريب بين صفات إله بعيد خفى يؤمن به وبين صفات بعض مخلوقاته الظاهرة ، ثم رغبة التقرب إلى الإله البعيد الخفى عن طريق الرعاية التى يقدمها لما تخيره من هذه المخلوقات الظاهرة . وتبعاً لذلك لم يكن المصرى يقدس حيواناً باسمه الحيوانى فى غير القليل النادر ؛ فهو لم يقدس الصقر ، فيما أسلفنا ، باسمه الحيوانى وهو « بيك » كما كان ينطق فى اللغة المصرية القديمة ولكن باسم « حور » ، ولم يقدس البقرة باسمها الحيوانى وإنما باسم «حتحور» ، ولم يقدس أبا منجل بأسمائه التى ذكرناها ، ولكنه كان يرنو من ورائه إلى ربه « جحوتى » . ولم يقدس التمساح حين قدسه باسمه الحيوانى وهو « مسح » ولكن باسم إلهى آخر وهو « سوبك » ، ولم يقدس الكبش حين تخيره رمزاً لبعض آلهته باسمه الحيوانى وهو « با » ولكن بأحد اسمين ربانيين هما « خنوم » و « أمون » . . .

ولم تكن مثل هذه الأسماء مجرد أسماء مستغلقة دائماً ، وإنما كان منها ما يعنى نعوتاً وصفات : فاسم « حور » فيما أسلفنا كان يعنى العالى أو البعيد ، واسم أمون كان يعنى الخفى أو الحفيظ ، واسم « سخمت » كان يعنى القادرة أو المقتدرة ، وهلم جرا .

وترتب على وضوح التفرقة بين الحيوان وبين إلهه ، لدى أهل مصر القديمة ، أن اختلف تقديسهم للحيوان عمن سواهم من أمم أخرى قدست الحيوان ولا تزال ، فلم يكن توسم القداسة لدى المصريين فى فرد من الحيوان يؤدى إلى تقديس أفراد نوعه جميعاً ، ولم يكن من بأس إطلاقاً على قرية تقدس البقرة أن تستخدم الأبقار فى الحقل والنقل والذبح أيضاً ! وإنما هو مجرد حيوان واحد كان الأقدمون يتخيرونه إذا ما توافرت فيه علامات يحددها الدين ونواميسه ، وربما زادوا فابتغوا أن تتنزل على هذا الحيوان المختار بركات من الإله ورضوان ، أو أن تتنزل عليهم عن طريقه بركات من الإله ورضوان ، وأن يظل فى مزاره آية مشهودة للناس .

غير أنه منذ بداية الدولة القديمة حتى أواخر الدولة الحديثة على أقل تقدير ،لم يعد مزار الحيوان المقدس مقرا للعبادة الفعلية على الإطلاق ، وإنما غدا منفصلا عن أماكن العبادة ، إن شاء المتعبد زاره ، وإن شاء تجاوزه ، وإن شاء تعلل لوجوده الأسباب ، وذلك على نحو ما شاء بعض المتأولين من أواخر الدولة الحديثة أن يعتبر العجلين « أبيس » « ومنيفس » رسولين لربى منف وهليوبوليس وشاهدين لهما على أمور الناس !

* * *

تعلل المصريون فى الوصل بين الأرباب والحيوان بما عنّ لهم من علل وأسباب ، وقد كان من هذه العلل والأسباب ، فيما رأينا ، ما يؤيده المنطق حيناً ، ومنها ما يجانبه المنطق حيناً آخر . غير أنه من البدهى أن المنطق لم يكن يعنى غير فئة المتفقهين ، كما أن التعليل أو التبرير لم يكن يعنى غير سواد الكهان وطوائف المتكلمين ، أما سواد الناس فأغلب الظن أنه كان لهم من تجاربهم الفردية المحدودة ، ومن حكم العادة وحكم التقليد ، والشغف بالأساطير المروية والكرامات المأثورة ، ما يصرفهم عن طلب المنطق والجرى وراء التبرير . وكثير من الأساطير المروية والكرامات المأثورة عفت عليه القرون وقلة التدوين ، كما عفت على ضروب المنطق والتبرير سواء بسواء ، لولا أن بقيت من الأساطير القديمة إثارات طفيفة ، راقت لجماعات من صغار الكتاب

والمحدثين فى عصور متأخرة متتالية ، فدونوا بعضاً منها وتناقلوه كما هو ، وذيلوا ببعضها الآخر أساطير أخرى كبيرة تناولت أرباباً كباراً من أشباه أوزير وحور ورع ومن ساواهم .

وقد كان من ذلك على سبيل المثال أن تخللت قصص الآلهة ست وأوزير وحور فى عصورها المتأخرة ، بضع كرامات مأثورة للإله « سوبك » قام بها وهو على هيئة التمساح . وكان سوبك وتمساحه يقدسان بالفعل طوال عشرات من القرون فى نواح من الفيوم وقنا وصا الحجر وقرى أخرى كثيرة لا تزال تعرف باسم سوبك الأحد وسوبك الثلاث وما سواها ، فظهر من أقاصيص الرواة ما يذكر أن الإله ست قد غدر بأخيه أوزير وألقى به فى اليم ، فتلقفه تمساح وحمله فوق ظهره حتى بلغ به مكاناً آمناً ، وبعد حين أعيدت على أوزير الكرة وقطعت أوصاله وألقى بها الواحدة بعد الأخرى فى خضم الماء ، فتشكل ولده حور على هيئة التمساح ، واستطاع أن ينتشل ساقاً لأبيه وأن يحملها على ظهره حتى انتهى بها إلى الشاطئ ووراها بالتراب .

وتجدد النزاع بين حور وست انتقاماً لأبيه ، ومن جرائه قطعت يدا حور فى حادثة بعينها ، وألقى بهما فى الماء ، فسارع «سوبك » على هيئة التمساح واستنقذهما لحليفه حور .

وزاد الرواة ، فرووا فى عصورهم المتأخرة ، وفيما نقله عنهم ديودور الصقلى ، أن الفرعون منى أول ملوك الأسرات غدرت به كلابه ذات مرة وطاردته أمامها حتى بلغ بحيرة الفيوم ، وألقى بنفسه فيها ، فتلقفه فيها تمساح واحتمله على ظهره حتى بلغ به الشاطئ الآخر ، فلما نجا الفرعون بنفسه ابتغى أن يعترف بجميل التمساح . فشيد له مدينة على الشاطئ نفسه وأطلق عليها اسم « مدينة التمساح » وطلب إلى الأهلين تقديس هيئة التمساح فيها !

وليس من الحتم ، بطبيعة الحال ، أن تكون كرامات التمساح هذه من اختلاق أصحابه الأوائل بالذات ، ولكن ما من شك فى أنه لم يكن يعوزهم أمثالها ، يتناقلونها فيما بينهم ، ويتقبلون بها اتجاه أهل التقى منهم إلى تعبد قوة إلهية مبهمة تسمت باسم « سوبك » واستطاعت أن تتحكم فى التماسيح ، وهى أخطر كائنات الماء فى دنياهم .

وتناقل الرواة فيما تناقلوا عن مجامع الأرباب ، أن ربا للفطنة والحكمة يدعى « سيا » قد لقب الإله الأكبر « رع » ذات مرة بالقط « ميو » لشدة فتكه بأعدائه فى ليلة حالكة السواد ، وأن رع قد تعمد بدوره أن يتخفى فى هيئة القط ذات مرة ، واستطاع بذلك أن يتغلب على خصم له شديد عنيد اتخذ هيئة الثعبان! ، ثم لم يكن ذلك شأن رع وحده ، وإنما كان شأن ابنة له أيضاً ، أبقت عن طاعته ذات مرة ، فاتخذت لنفسها هيئة القطة البرية لتذود الخلائق عن سبيلها ، وتصرفهم عن محاولة إرجاعها إلى حظيرة أبيها !

ويبدو أن هذه النوادر ، أو الأسرار كما كان يتخيلها رواتها ، لم تكن بعيدة تماماً عن جماعة من المصريين سكنوا بلدة « باست » فى شرق الدلتا ، وهى تل بسطة الحالية ، وتشيعوا فى عقائدهم لهيئة القطة من بعد أن تخيلوا فى نوعها صلة قريبة بمعبودة لهم خفية نسبوها إلى بلدتهم ودعوها «باستت» أو الباستية . وأخذ الباستيون يربطون بين ربتهم هذه ورع إله الشمس بعدد من الأواصر والأسباب ، وكانت حجة المتأولين منهم ، فى العصور المتأخرة على أقل تقدير ، أن إنسان عين القط غالباً ما يرى فى تغير منتظم فيما بين النهار والليل ، أو بمعنى آخر فيما بين شروق الشمس وغروبها ، وتبعاً لذلك فما من بأس فى الاعتقاد بأن « باستت » هى التى زودت فصائل القطط بهذه الخاصية عن قصد كى تتعبد بها ربها ، رب الشمس ، وتسبحه !

لم يكن فيما دونه الباستيون ما يشير إلى تبرير

ما عقدوه من صلات بين ربهم باستت وهيئة القطة ، وإن كان يغلب على الظن فيما نرى ، أن إقامتهم على مقربة من الصحراء الشرقية قد جعلتهم عرضة لعواصفها الرملية ، وأنهم قد تخيلوا فى عصورهم الأولى ، ربة خفية تثير هذه العواصف وتدفع بها ، فلم يترددوا فى تقديسها على الرغم من خفائها ، ثم نسبوها إلى بلدتهم ، غير أن هذه النسبة وإن أغنتهم عن تسميتها باسم معين ، لم تصرفهم عن محاولة تكييف هيئتها أو الاهتداء إلى رمز معين يرمزون به إليها ، وذلك حتى حدث عن مصادفة أن وفدت عليهم من المشارف الشرقية وافدة من قطط برية لم يكونوا قد عهدوا أمثالها ، فاعتبروها آية وارتضوها رمزاً يناسب ربتهم . وقد عرفت باستت فى أوائل عهدها بأنها من ربات الأعاصير والعواصف بالفعل ، غير أن أصحابها قد حاولوا من بعد ذلك أن يخدعوا أنفسهم عن شرها ، فأشادوا بعدائها للحيات ، وحمدوا لها أن تعهدت فصائل القطط وسلطتها على ما كانت تحمله إليهم زوابع الرمال من هذه الحيات !

وسلكت أخيلة العوام مسلكاً آخر فى تصوير العلائق بين الأرباب وصنوف الحيوان ، وهو تصوير لم يكن له شأن برمز أو تقريب ، وإنما قام على مظنة الحب ومظنة التدليـل بين الرب وحيوانات بعينها . وكان من ذلك أن شاع بين أتباع الإله أمون فى طيبة شغف أمون بالأوز ، وتحدثت أساطير الدين عن أوزة له رائعة مدللة ، ولم يؤد ذلك بطبيعة الحال إلى تقديس الأوز بينهم ، وإنما أدى إلى المبالغة منهم فيما كانوا يقدمونه من أنواع الأوز فى نذور رب « طيبة » وقرابينه .

ولأمر ما شاع بين أهل طيبة كذلك شغف الربة « موت » زوجة أمون بنوع من القطط ، وقيل إنه كانت لها قطة مدللة ، غير أن ذلك لم ينته بدوره إلى حصانة القطط فى طيبة ، ولم يزد فيما يرجح عن اعتباره خيالا شعبياً استحبه الناس وتناقلوه ، أو اعتباره بقية من أسطورة قديمة شاعت بين العوام وتناقلوها !

* * *

وادخر المصريون جانباً من الوفاء لطائفة من أنواع الشجر ، وهو وفاء أخذت به طوائف من العوام ومن الخواص على سواء ، لولا أنه كان لدى العوام أرسخ وأمنع ، ولا تزال رواسبه باقية بين أخلافهم المعاصرين . وكانت عوامل وفاء المصريين للشجر غير محدودة ؛ فقد تأخذ به قرية تبعاً لقيام مزارها الدينى أو معبدها الصغير فى ظل شجرة أو شجيرات ، فتبدأ لذلك تنى لمعبدها وشجيراته على سواء ، وإذا جددت المعبد أبقت على شجيراته القدامى وخصصتها باسمه ورسمه . وقد يكون لإله قرية أخرى تمثال صغير تظله شجرة وارفة فى رحاب معبده ، فيأخذ الناس لذلك يخلعون القداسة على التمثال ويلتمسون البركات من الشجرة !

ولم تخل أقدم المتون الدينية المكتوبة ، وهى متون الأهرام ، من الربط على هذا المنوال بين بعض الأرباب والشجر ، فذكرت على سبيل المثال قيام تمثال أو مزار للإله « سپْد » فى ظل شجرات من « الكسبت » (وهو نوع غير معروف) ، وذكرت تخصيص شجرات أخرى من الكسبت أيضاً للإله « سوبك » يمرق خلالها ويتجول بينها .

ولما أن روج أتباع الإله أوزير لقصته أصبح أكثر ممن سواه من الأرباب صلات بالشجر ، فقص الرواة الأحاديث الطوال عن شجرة مباركة احتضنت صندوقاً كان يحوى جثته ، وشجرة سواها كانت تظل ضريحه وتتردد عليها روحه على هيئة الطائر فتحط عليها من حين لآخر .

على أنه كان يتأتى أحياناً أن تترتب قداسة شجرة بعينها على حدوث كرامة قديمة أو حدث شهير بجوارها ، وأشهر الشجرات من هذا القبيل ، شجرة إيونو (فى عين

شمس أو المطرية الحالية) ، وكان قد تواتر عن أهل الأساطير ، أن إله الشمس رع قد فتك بالعتاة من أعدائه بجوارها ، وكانت له معهم الليلة المظلمة التى تنكر لهم فيها على هيئة القط النافر ، على نحو ما أسلفنا . ويبدو أن ذلك لم يكن وليد الخرافة برُمّته ، وإنما يحتمل ، إذا استبعدنا خرافة القط ، أن أتباع الإله رع الأقدمين كانت لهم موقعة فاصلة مع أعدائهم عن قرب من هذه الشجرة بالفعل ، ولما أن كتب لهم النصر ردوا ذلك إلى تأييد ربهم واشتراكه معهم على صورة خفية لا تمت إلى صور البشر فى قليل أو كثير .

وشجرة أخرى (؟) مباركة فى إيونو ، قد تكون هى الشجرة السابقة أو سواها ، كانت أقرب لدى أصحابها إلى شجرة الخلد ، وذلك من بعد أن تواتر لديهم أن إله الشمس القديم « أتوم » قد تولى تسجيل ألقاب وأعوام أبنائه الحكام الأوائل المؤلهين على أوراقها بإصبعه ، فأخذ الفراعين من بعد ذلك يتمنون لو جاد عليهم « أتوم » بالمكرمة نفسها ، فسجل لهم أعوامهم وألقابهم عليها ، عسى أن يقدر لهم بذلك أن يصيبوا من دوام الحكم وعزة الجاه وطول العمر ما قدر من قبل لأسلافهم المؤلهين الأوائل !

وأضاف أهل العصور المتأخرة كرامة أخرى إلى شجرة « إيونو » فاعتبروها المهد القديم لطائر أثير مقدس عرف باسم « بنو » كان أصحاب الشمس قد ربطوا بينه وبين ربهم بعض العلائق والأسباب .

وتوسم المصريون فى بعض الشجر سمات أخرى ، ومن بعض هذه شجر الجميز ، وكان ولا يزال يزرع أكثر ما يزرع على حواف الأرض الزراعية وحواف الصحراء . ولدى هذه الحواف حفرت مقابر المصريين فى أغلب الأحيان ، وتمنى أصحابها لو تعهدت موتاهم فيها ربات كرام أو بمعنى أصح أمهات كرام ، على نحو ما تتعهد الأمهات أولادهن ويغنينهم عما هم فيه من العجز وقلة الحول . وكانت ممن ترتجى عونهن فى ذلك حتحور ربة الغرب ، وإيزيس أم حور ونوت ربة السماء القديمة . وعندما ابتغى خيال الناس لهذه الربات مقرًّا فى ديار الموتى يستقبلن عنده كل قادم جديد ، هداهم الخيال إلى أشجار الجميز ؛ لأنها أصلح الأشجار للنمو لدى حواف الصحراء ومناطق القبور ، ولا سيما إذا ما جرى من تحتها نبع ماء أو وجدت بئر أو أقيم لدى ساقها ما يشبه الزير الكبير . ومن وراء هذه الأخيلة والأمانى وأمثالها جرى المصريون على تلقيب حتحور أحياناً « بربة الجميزة » وجروا على تصويرها تطل من أشجار الجميز لتسقى الموتى من رحيقها وتطعمهم من ثمارها ، ولو أن ذلك لم يستتبعه تقديس لازم لشجرة الجميز فى ذاتها ، وإنما هو الخيال الواسع ، فيما يبدو ، كان المصريون يتعشقونه ، ويجرون معه إلى منتهاه ما دام ذلك لخير الموتى وخير الآخرة .!

* * *

نشأت عقائد فجر التاريخ المصرية فى بداية أمرها نشأت محلية متفرقة تبعاً لتفرق أهلها فى جماعات وقرى صغيرة ، تتجه كل قرية منها إلى خصائص موطنها الصغير فتنفعل بها ومن أجلها ، وتقنع كل منها بمعبودها الذى ارتضته وترد إليه كل أمرها . واستمرت قرى الزراع المصريين على التفرق أجيالا طويلة ، وذلك حتى دعتها سنن الحياة ونوازع الاستقرار إلى التماس أسباب التقارب والتضام ، فأخذ بعضها يأتلف هو وبعضها الآخر بدافع المصالح المشتركة تارة ، كما أخذ بعضها ينطوى فى تبعية بعضها الآخر عن عجز وتسليم تارة أخرى . وترتب على انضمام بعض القرى إلى بعضها الآخر أن نشأ عدد كبير من الأقاليم المتسعة ذات الحدود الاعتبارية والحدود الطبيعية ، وأن تهيأ للفريق الأقوى فى كل إقليم أن يسوِّد كلا من حاكمه ومعبوده على بقية الجماعات المشتركة معه فى نطاق

إقليمه . واستمرت مكانة المعبودات من بعد ذلك تتأثر بأحداث السياسة ومكانة أقوامها إلى حد كبير ، فحدث فى عهود أخرى متتالية أن اتجهت الأقاليم المصرية إلى تضام بعضها إلى بعض ، بأحد الدافعين السابقين : دافع المصالح المشتركة ، ودافع القوة وبسط النفوذ ، فترتب على ذلك أن نشأ فى مصر عدد من مجموعات الأقاليم والممالك الصغيرة . وكان من البدهى أن يتكرر فى كل مملكة ما حدث من قبل فى كل إقليم ، بمعنى أن يكفل الفريق الحاكم فيها نوعاً من الهيمنة لمعبوده على من سواه من معبودات بقية الأقاليم .

ومرت هذه الممالك الصغيرة فى أدوار شتى ، واتحدت مرة أو مرتين خلال العهود الأخيرة من فجر التاريخ القديم ، وحاول المتسيطرون على الاتحاد فى كل مرة أن يفرضوا سلطان معبودهم على من خضع لهم من أقوام ومعبودات : فحاولها أتباع أوزير رب الفيضان والخصب مرة ، وحاولها أتباع رع إله الشمس مرة أخرى . غير أن الاتحاد فى كل مرة لم يطل ، وإنما تفرقت البلاد بعدهما إلى مملكتين كبيرتين ، إحداهما فى الوجه القبلى والأخرى فى الوجه البحرى . وتصادف حين ذاك أن كانت عبادة الرب حور المرموز إليه بالصقر قد نضجت ، وأخذ بها أهل الحكم فى كل من المملكتين على سواء ، وإن تكن كل منهما ، فيما يحتمل ، قد تحيزت لمعبودها ، فنسبت إليه من الصفات ما يفترق بعض الشئ عما نسبته الأخرى إليه . ثم حدث من بعد ذلك أن اتجه حكام الوجه القبلى فى أواخر الألف الرابع قبل الميلاد إلى توحيد البلاد باسمهم ، فنجحوا هذه المرة نجاحاً كاملا ، وبدأت بنجاحهم العصور التاريخية ، وبدأت معها سيادة واسعة لمعبودهم « حور » الذى آثروه ، وذلك بحيث أصبح هذا المعبود أقرب إلى أن يطلق عليه اسم المعبود الرسمى للدولة .

* * *

ذلك هو مجمل الخطوات التاريخية التى دفعت بفكرة المعبود الرسمى للدولة أو المعبود الأكبر للدولة إلى حيز الوجود فى ديانة المصريين ، غير أنه للغريب أن نشأة هذا المعبود الأكبر لم تقض على معبودات الممالك القديمة أو الأقاليم القديمة ، كما أن هذه بدورها لم تجبّ معبودات القرى القديمة التى سادتها ، وإنما استمرت جميعها جنباً إلى جنب ، فلم يكن أتباع الإله الأكبر يأبون أن يتركوا أصحاب المعبودات الصغرى وشأنهم ، ولم يكن أصحاب المعبودات الصغرى يأبون أن يشاركوا فى تمجيد الإله الأكبر وادخاره للجليل من شأنهم .

وكان من وراء هذا الوضع أو هذا الخلط أكثر من سبب ، فكان من ورائه حرص طبيعى من طوائف العامة على ألا تتخلى عما أَلِفت وتوارثت من عبادة وعقائد ؛ وكان من ورائه روح من حب الاحتفاظ بالقديم أخذ بها المصرى فى أغلب شئونه ؛ وكان من ورائه روح من التسامح غلبت على كثير من تصرفات المصريين بحيث لم يؤثر عنهم مظهر من مظاهر الاضطهاد الدينى فى عصر من عصورهم ، فى غير القليل النادر ؛ وكان من ورائه أخيراً حرص شكلى من الفراعين على توليف القلوب من حولهم عن طريق الدين ، ثم توكيد بنوتهم وأخوتهم لجميع الدوحات الإلهية التى تخيلها رعاياهم جميعا ، وكفالة الرعاية من أكبر عدد ممكن من الأرباب لمصيرهم فى الدنيا والآخرة . وقد أدى هذا الحرص منهم إلى تكفلهم برعاية معابد الأرباب جميعاً والإشراف عليها جميعاً ، كما أدى إلى استمرارها والإبقاء عليها طوال العصور القديمة .

تجمعت العوامل السابقة جميعاً فأبقت على المعبودات وكثرتها . غير أنها اعتمدت فى جل أمرها على مبررات عاطفية أكثر منها منطقية ؛ فاعتمدت على روح المحافظة وروح التسامح وحرص الملوك على تأييد سلطانهم فى الدنيا والآخرة . وبقيت مبررات المنطق ، وهذه

كانت أقرب إلى أن يتولاها أهل الرأى والفكر أكثر مما يتولاها سواهم . وقد بدءوا بها منذ ما قبل العصور التاريخية بقليل ثم استمروا عليها عهوداً طويلة : فبدءوا منها بنوع من الإيحاء أو التبشير دعوا فيه إلى تخيل الهيئات المعبودة للأرباب على هيئة البشر ، وتشكيل تماثيلهم تبعاً على هيئة البشر ، وأيدهم فيا أوحوا به ودعوا إليه ما سبقتهم إليه الحكايات والأساطير من قبل من تشبيه أعمال الأرباب بأعمال الإنسان : فيها الحب والكره ، والرحمة والعنف، وتبادل الأحاديث والأخذ والرد. وتقبلت العقول هذه الدعوة بعد فترات طالت أو قصرت ، وظهرت معها التماثيل لأغلب الأرباب فى هيئات بشرية واضحة ، وغدا من المقبول التقريب بين معبود قرية وأخرى ، ومعبود مدينة وأخرى ، ومعبودات الشعب كله ومعبود الدولة الأكبر ، لا على أساس التقريب بين هيئة التمساح وهيئة الأسد ، ولكن على أساس التقريب بين هيئة بشرية ربانية متسامية وأخرى على مثالها .

ومع توالى العهود غدا فى الإمكان أن ينادى بتزاوج الأرباب والربات ، فظهرت الأسرات الإلهية الثلاثية من أب وأم وولد ، وزوج وزوجتين ، بل ظهرت كذلك مجموعات أسرية تساعية كبيرة ، فيها الجد وجد الجد وفيها الحفيد . ولم يعد الإله الأكبر للدولة رئيساً لآلهة متنافرين ، وإنما غدا رئيساً لآلهة وأرباب متقاربين ، لكل منهم بمن سواه صلة ، ولكل منهم من صفات غيره نصيب ، ولكل منهم بمعبود الدولة الأكبر علاقة وسبب .

على أنه كان لابد مرة أخرى من أن يقدر للعواطف المحلية وروح المحافظة وروح الوفاء القديمة قدرها ؛ إذ كان من شأنها جميعاً أن توحى بضرورة الإبقاء على ما يميز كل معبود محلى عمن سواه من بقية المعبودات بطريقة ما ، وذلك على الرغم من اشتراك الجميع فى طبيعة ربانية واحدة .

وقد لجأ أصحاب الدين فى ذلك إلى واحدة من اثنتين : إما تمثيل المعبود على هيئة بشرية كاملة وتمييزه بشارات ورموز تدل على أصله القديم وتفرق بينه وبين من عداه من الأرباب ؛ وإما تمثيله بجسم إنسان ورأس الحيوان أو الطائر القديم الذى ارتبط به من قبل عن سبب أو أكثر . وقد تولى أهل الفن تنفيذ ما شاءه الكهان ، فأخرجوا من صور الأرباب وتماثيلهم ما يجمع بين الهيئة البشرية والهيئة الحيوانية فى توفيق عجيب يكاد رائيه ينخدع عما فيه من افتعال ، بل يكاد يلتمس لأصحابه الأعذار فيا كانوا ينساقون وراءه من رمز وتقريب وضلال (شكل ٨) .

ونشط أهل الفكر والتأويل لتبرير عبادة الأرباب من أمام الأحجار والأصنام ، واتجه تأويلهم وجهتين :

وجهة تولاها أصحاب الإله الأكبر ، وابتغوا أن يؤكدوا للناس فيها أن يد الإله الأكبر كانت من وراء كل ما يشهدونه من تقارب أو يشهدونه من تمايز بين أصنام الأرباب ، وكان من هؤلاء دعاة من أهل منف فى بواكير عصور الأسرات ، فكان من قول قائلهم وهو يصور العلائق بين ربه الأكبر « بتاح » وبقية الأرباب :

« وخلق الإله (الأكبر) الأرباب ، ... وأقامهم على مقدساتهم ، وقدر لهم مقدراتهم ، وشيد لهم المزارات ، وشكل لهم أبداناً كيما تقر قلوبهم بها ، فبدأ الأرباب بدورهم يتلبسون أبدانهم التى قدرها لهم ، من كل نوع من الخشب، ومن كل حجر كريم، ومن الطمى، ومن كل ما ينمو على سطح الأرض، ويستقرون فيه . وتبعاً لذلك فإنما ينبغى أن يحتسب على الإله (الأكبر وحده) بقية الأرباب وأرواحهم على سواء » !

ووجهة ثانية آمن بها الكثرة من أهل الفكر والمنطق السليم ، من دعاة الإله الأكبر وممن عداهم ، وقد ارتأوا فيها أن الصنم شىء والرب المعبود شىء آخر ، وأن

زوج الإله لا يمكن أن تظل حبيسة فى صنمه أو أن تحد بحد، وأنه أيا ما اختلفت الأصنام فالرب واحد. وكان من هؤلاء دعاة عاشوا فى أعقاب الدولة القديمة، فكان من قول قائلهم وهو يعظ ولده ويبصره بحكمة الإله فيما يتخذ من أصنام وهيئات :

« (واذكر أن) الإله قد أخفى ذاته بذاته ، وأنه يعلم بخصال البشر ، ويعلم أن ذا الأيد أولى ألا يقاوم إذا كان محسوساً فيما يراه البصر ، فاعبد الرب إذن على سبيله التى ارتضاها ، سواء صنعت من حجر أو شكلت من معدن . (واذكر أنه) إن كان الجدول الصغير قد يطمسه الطمى ، فالنهر الكبير يأبى أن يحده حد ، وما كان ذلك ليتأتى (بطبيعة الحال) وهو القادر على أن يتحلل مما يستره ويحتويه » !



التاريخ والمجتمع والفرد

بقلم الدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى

الخلاف حول المفهوم المثالى للتاريخ أمر ليس بالجديد على المهتمين بهذه الدراسة ؛ فقد بدأ منذ أخذ الاتجاه العلمى يغزو مجال الدراسات الإنسانية ، سواء كانت تاريخاً أو أدباً أو فلسفة أو غيرها ؛ ليخرج بها من دائرة الترف الفكرى والمتعة الذهنية المجرّدة التى ميزت عصر البعث ، إلى حيث تأخذ مكانها بين الكائنات الاجتماعية المحركة النابضة التى تؤثر فينا ، وتتأثر بنا وتتجاوب هى والظروف التى تصطرع حولنا ، وتشكّل جانباً أساسياً من حياتنا .

وكان من نتائج هذا الاتجاه أن أخذ عدد من المفكرين يحاولون تقنين التاريخ على أساس علمى يهدف إلى إرساء قواعد ثابتة تصبح معها الحوادث التاريخية مجرد تفاصيل أو تجارب ينتظمها ما تضمه هذه القواعد من مقدمات ونتائج .

ومن بين المسائل التى تعرضت للدفع والجذب فى هذا المجال حتّى وقت قريب مسألة المفهوم الذى يجب أن يفسر على ضوئه تطور الأحداث التاريخية ، وهل هو يدور حول الأشخاص الذين برزوا على مسرح التاريخ فى دَوْر ما ، ويرتبط بإرادتهم وتدبيرهم وترتيبهم ، أو هو نتاج لظروف جماعية مادّية أو غيرها تحكم المجتمع بشكل عام ؟

وقد أثار الجدل حول هذه المشكلة بوجه خاص الصراع الرهيب الذى شهدته أوروبا منذ فجر القرن الماضى والسنوات القليلة التى تقدمته ، بين الحكام التقليديين الذين أقاموا سلطانهم على أساس فردى استبدادى ودعموه بنظرية التفويض أو الحق الإلهى من جانب ، وسلسلة من الحركات الثورية التى بدأت تظهر بين طبقة أو أكثر من الطبقات المحكومة فى صور متباينة وعلى مستويات متفاوتة من العنف ، ولكنها تشترك جميعاً فى تذمُّرها من هذا النظام ، وتتخذ من تقويض أركانه هدفاً أساسيًّا تسعى إلى تحقيقه ؛ فقد كان من الطبيعى أن يقرن أصحاب الاتجاه الجديد كفاحهم السياسى بتقديم دعامة فكرية يرتكز عليها النظام الجديد ، ويصبح بموجبها مذهباً خليقاً بالمناصرة والاتباع .

وقد كان الجوّ فى الواقع مهيأ لظهور مثل هذه الدعامة الفكرية ؛ فالأساس الأول لنظام الحكم الفردى ، وهو نظرية التفويض الإلهى كان قد بدأ يتداعى تحت الضربات المتوالية التى سددها إليه الفلاسفة الذين مهدوا للثورة الفرنسية عند ما بدءوا بمهاجمة رجال الكنيسة ، ثم أتبعوا ذلك الدعوة إلى الخروج على الكنيسة نفسها ، والمناداة بدين « طبيعى » أو « إنسانى » فى دأب وإلحاح أصبح من الممكن معهما لزعماء هذه الثورة أن ينكروا على رجال الدين سلطانهم الأدبىّ والاجتماعى ، بل أن يعلنوا إلغاء المسيحية وإقامة « العقل » على العرش الذى تبوأه الدين حتّى تلك الآونة . هذا على حين كانت آثار الثورة الصناعية التى امتدت إلى أوروبا فى بطء ، قد بدأت تخلخل الأساس الثانى للنظام الفردى ، وهو الاقتصاد الإقطاعى ، وأخذت تغيِّر من التكوين الطبقى للمجتمع القائم ، وتعدُّه لتوجيه ذهنى وفكرى من نوع جديد .

وهكذا ظهر إلى جانب التفسير الفردى للتاريخ ، الذى يمجد الأشخاص البارزين ويضخّم من دَوْرهم، عدد آخر من التفسيرات يجمعها طابع واحد هو أنها تنظر للتاريخ على أنه تطوّر للمجتمع قبل أن يكون سجلاً لأعمال الأفراد ، وإن اختلفت فيما بينها فى تحديد الاتجاه الذى يسلكه هذا التطور والدافع الذى يكمن وراءه والنتيجة التى يهدف إليها ، فكانت هناك نظرية القانون الطبيعى التى يرى أتباعها فى التطوّر الاجتماعى انعكاساً لنظام عقلى أزلى لا يقبل التغيير ، ونظرية علماء الاجتماع من أتباع دوركهايم ، التى يبدو التاريخ فى ظلها تطوراً يسير بالمجتمع نحو تحقيق أمان أخلاقية معينة ، ونظرية برودون التى يصبح معها تاريخ المجتمعات تجسيما وتطوراً لفكرة العدالة الكامنة فى الوعى البشرى منذ بدء الإنسانية ، كما ظهرت نظريات أخرى تقترب من هذه أو تبتعد عنها بنسب متفاوتة ، ولكنها تدور فى غالبيتها داخل نطاق هذا المفهوم الجديد للتاريخ .

* * *

على أن أوسع هذه النظريات انتشاراً وأكثرها تعرّضاً للجدل واختلاف وجهات النظر ، هى تلك التى يربط أنصارها تفسيرهم للتاريخ بتطوّر الظروف المادية التى يمرّ بها المجتمع ممثّلاً فى شتى طبقاته سواء منها الحاكمة أو المحكومة .

ونقطة البدء فى هذا التفسير هى أن فرداً واحداً ، أو حتى مجموعة من الأفراد، لا يمكن أن يكون لديهم — كأشخاص لا يمثلون إلا أنفسهم — القوةُ المادية التى تمكّنهم من السيطرة على مجريات الأمور فى مجتمع بأكمله ، وإنما يصبح ذلك ممكناً إذا توافرت فى هذا الفرد أو هؤلاء الأفراد صفات معينة تجعلهم يمثلون مصالح طبقة أو أكثر من طبقات المجتمع الذى يظهرون فيه ، بحيث تدعم هذه المصالح وتنمو بالالتفاف حولهم وتشجيعهم على الحصول على مراكز الرياسة أو الزعامة ، وتأييد حقهم فى القبض على زمام الأمور ، وهكذا يصبح تعضيد المبدأ أو النظام الذى يسيرون عليه أمراً ضرورياً لهذه الطبقة أو الطبقات كما يصبح الإبقاء عليهم فى مراكزهم هذه غاية تستحقّ أن يدافع عنها ويكافح فى سبيلها .

وإذن فالأفراد الذين تتكون منهم الحكومات لا يحتلون مراكزهم هذه بصفة فردية أو بناء على تفويض من قوة إلهية أو غير إلهية خارجة عن المجتمع الذى هم فيه ، وإنما هم فى حقيقة الأمر ممثلون لطبقات معينة وصلت بقدرتها فى الدفاع عن حقوقها وببراعتها فى الانتفاع بالظروف المحيطة بها والفرص التى أمامها فى سوق المساومة الاجتماعية مع الطبقات الأخرى ، إلى مركز الصدارة أو السيادة الذى يمكنها من السهر على مصالحها ورعايتها ودعمها . وهم حين يصدرون قوانينهم أو يقومون بأعمالهم الداخلية أو يمارسون سياستهم الخارجية فى اتجاه ما إنما تكون تصرفاتهم مجرد تعبير خارجى عن احتكاك مصالحهم كطبقة بمصالح الطبقات الأخرى التى تكوّن الشقّ الآخر من المجتمع . والشىء نفسه يقال عن الاتجاهات التى تتخذها تصرّفات الطبقات المحكومة فى شتى صور اتفاقها أو اختلافها مع حكوماتها .

وهكذا يصبح من العبث — فى ضوء هذا التفسير — أن نقتصر على الترجمة للأفراد أو ذكر أعمالهم أو تصرفاتهم ، سواء أكانوا من صفوف الحكام أم المحكومين ، دون نظر فى البواعث الطبقية التى أدت إليها ؛ إذ أن ذلك لن يعطينا سوى نتائج الاحتكاك أو الصراع الاجتماعى مجردة من مقدماتها ، وهذه لن تزيد — فى خير صورها — على مجموعة من الحوادث لا يربط بينها سوى التتابع الزمنى ، وإنما لابدّ لنا — لكى نفهم الحقائق التاريخية على وجه سليم — أن نردّها لأسبابها ، وأن نفسرها فى ضوئها الطبيعى على أنها تصرفات تنتج عن مجتمع يتكون من طبقات معينة ، سواء كانت سائدة

أو مسودة ، حاكمة أو محكومة ، لها مصالح معينة تدافع عنها وتعمل على تنميتها ؛ وهذه الطبقات والمصالح يتفاعل بعضها بطريقة معينة ، فتنتج نُظماً وحوادث معينة ، وبطريقة أخرى تنتج نظماً وحوادث تختلف عن الأولى ، وهكذا .

وإذن فقد أصبح فهم المصالح المادية للطبقات التي يتكون منها أي مجتمع أمراً لازماً لتفهم تاريخه ، وأصبحت من ثَمّ الدراسات الاقتصادية — عند أصحاب هذا التفسير — عنصراً أساسيا من عناصر الدراسة التاريخية .

على أن هذه الدراسات يجب ألا تقتصر ، في نظرهم ، على التحليل المجرد للإحصائيات والمنحنيات الاقتصادية التي تمثل نسب الإنتاج والتوزيع والاستهلاك في الفترات التاريخية المختلفة ، وإنما لابد أن تشمل عاملا جوهريا لا يمكن تجاهله ، هو العنصر الإنساني الذي يلعب دوره مؤثراً متأثراً ليحدد تجمّع هذه الإحصائيات واتجاه هذه المنحنيات ، وهو ما يمكن أن نسميه بعلاقات الإنتاج .

فأفراد المجتمع في صراعهم مع الطبيعة لإنتاج ما يحتاجون إليه في حياتهم اليومية لا يكون كل اعتمادهم على قوى الإنتاج فحسب من أدوات ومواد وأشخاص وخبرة في الإنتاج وتقاليد وعادات في العمل ، وإنما يقوم إنتاجهم كذلك على علاقاتهم فيما بينهم ؛ فالفرد في إنتاجه لضرورياته لا يمكن أن يكون منعزلا ، بل هو في أشدّ المجتمعات بدائيةً لابدّ أن يعمل كعضو في جماعة ؛ ويظهر هذا بصورة أوضح كلما تقدمت هذه المجتمعات ، حيث نلاحظ أن أي عمل تقوم به مجموعة معينة من الأفراد يعتمد على عدة أعمال مختلفة يقوم به أفراد آخرون ، وحيث يصبح التساند الاجتماعي مبدأً أو قاعدة عامة لا يمكن الفرد أن يتخلى عنها إذا أراد إنتاج ما يرغب فيه .

وطبيعيٌ أن تختلف هذه العلاقات التي تؤثر في قُوى الإنتاج وتتأثر بها ، من مجتمع إلى مجتمع ؛ فهي قد تقوم على السيطرة التامة من جانب، والخضوع التام من الجانب الآخر ، وقد تتسم بنسب متفاوتة من الاتفاق أو التعاون ، والعنصر الفاصل في هذا هو مقدار السيطرة على قوى الإنتاج بأنواعها التي أسلفتُ الإشارة إليها .

وقد أثار هذا التفسير — كما ذكرت — قدراً كبيراً من الجدل ، بل لقد اختلف أنصاره أنفسهم في مدى اعتناقهم له ، ولكنه مع كل هذا ألقى — دون شك — ضوءاً جديداً على مراحل كثيرة من التطور التاريخي بعد أن ظلت حتى وقت قريب تفهم وتعالج من ناحية واحدة ؛ وهكذا بدأت تتضح أمامنا عناصر كانت خافية أو غامضة من قبل ، وكانت هذه العناصر بمثابة الأبعاد الجديدة التي أسهمت في تجسيم مواقف تاريخية كثيرة كان ينقصها التجسيم .

فالمقاومة التي لقيها أخناتون من كهنة آمون ومن القائد حورمحب الذي وقف في صفهم لم تعد مجرد ثورة دينية على ملك أراد إحلال عبادة جديدة محلّ العبادة الوطنية التقليدية ، وإنما ظهر لها وجهٌ آخر ، وهو الصراع بين طبقتين هما كهنة الدين القديم والدين الجديد بكل مايملكون من نفوذ أدبي ومن أتباع ، حول مصالح وامتيازات مادية مباشرة قوامها ريع الأراضي الواسعة التي كانت توقف على معابد الإله الرسمي للدولة ، والرسوم التي كانوا يفرضونها على التجار الذين يبيعون سلعهم للذين يؤمّون هذه المعابد ، والهدايا والنذور التي كانت تقدّم للمعبود والتي كانت تذهب في النهاية إلى هؤلاء الكهنة ، وغير هذه من جوانب الكسب المادي وما يصحبه من تقوية لمركزهم الاجتماعي .

كذلك لم يعد انهيار الجمهورية الرومانية وقيام النظام الإمبراطوري تاريخاً للصراع الفردي الذي قام بين

قيصر وپومپى ، أو أكتاڤيان وأنطونيوس ، أو غيرهم حول السيطرة على زمام الأمور فحسب ، وإنما ظهرت إلى جانب ذلك عوامل جديدة : منها اختفاء الطبقة المتوسطة التى كانت دعامة الدستور الجمهورى ، بعد أن تحطم كيانها الاقتصادى أثناء الحروب المستمرة التى اشتركت فيها رومة ، ومنها قيام طبقة جديدة من الممولين الذين وجدوا فى المستعمرات الرومانية مجالا واسعاً لتشغيل أموالهم ، والذين كان يهمهم أن تستقر الأمور بشكل نهائى حتى يستطيعوا أن يبنوا مشروعاتهم على سياسة طويلة المدى ، ولم يكن هذا ممكناً فى ظل الدستور الجمهورى الذى أفسح المجال أمام صراع الأحزاب ومناوراتها السياسية ، وإنما كان النظام الذى يحقق ما تنشده هذه الطبقة من استقرار هو النظام الذى تتركز فيه السلطة فى يد شخص واحد يحكم رومة وممتلكاتها على أساس من السلطة الفردية الواسعة الحدود .

أما الثورة الفرنسية ومقدماتها فلم تعد سجلا لمواقف لويس السادس عشر بشخصيته الضعيفة ومارى أنطوانيت بشخصيتها القوية الطموح ، أو لرجال القصر ونسائه ودسائسهم ، أو لزعماء الثورة من أمثال ميرابو ولافاييت ودانتون وروبسبير ، تصاحبه هنا وهناك كلمة عامة أو عبارة مقتضبة عن ظلم الطبقة الحاكمة أو عنف الطبقة الثائرة ؛ وإنما بدأنا نرى فيه تاريخاً لثورة اجتماعية حلّت على إثرها طبقة جديدة يقوم كيانها المادىّ — بشكل مباشر أو غير مباشر — على أساس اقتصادى صناعى أو تجارى ، محلّ الطبقة القديمة التى كانت تستمدّ جذورها من الإقطاع الزراعى ؛ وهكذا بدأنا نفهم : لماذا رضى « الشعب » الفرنسى — بعد أن قضى على النظام القديم — بالحكم الاستبدادى ممثلا فى شخص نابليون بعد أن ثار عليه ممثّلا فى شخص لويس السادس عشر قبل ذلك بعشر سنين ؟

والشيء نفسه يقال عن الحرب الأهلية الأمريكية التى قامت بين ولايات الشمال وولايات الجنوب : فقد كانت هذه الحرب تفسر على أنها استجابة لصيحة إبراهام لنكولن الذى هب ينادى بتحرير السود من العبودية التى فرضتها عليهم ولايات الجنوب ، أما الآن فقد بدأنا نرى فيها عناصر وأبعاداً أخرى : من بينها الصراع بين طبقة المحتكرين الصناعيين فى الشمال وطبقة الإقطاعيين الزراعيين فى الجنوب ، والصدام الذى كان لابد أن يقع بين مصالحهم المتشعبة ؛ ومنها وضع طبقة العبيد كدعامة للاقتصاد الإقطاعى ، ووضعهم — بعد تحريرهم — كمصدر محتمل من مصادر الأيدى العاملة الرخيصة .

كذلك لم تعد الحرب العالمية الأولى مجرد نزاع محلى بين النمسا والصرب جرّ وراءه اشتباكاً بين حلفاء كلٍّ من الجانبين ، وإنما ظهرت فيه عدة عوامل طبقية أخرى لم يكن أقلها التنافس العنيف الذى نشب بين طبقة المحتكرين الصناعيين فى كل من إنجلترا وألمانيا قبل ذلك بجيل بأكمله بعد أن اتجهت ألمانيا بكامل قواها ، منذ عهد بسمارك ، نحو التصنيع ونحو الاستيلاء على مستعمرات فى إفريقية تحصل منها على المواد الخام اللازمة لصناعاتها ، وبعد أن بنت أسطولا كبيراً تخدم به هذه السياسة مهددة بذلك المجال الاحتكارى أمام أقطاب الصناعة الإنجليزية .

* * *

وما قيل عن هذه الأمثلة ينطبق دون شك على عشرات غيرها وإن اختلفت التفاصيل ، بل يكاد ينطبق على شتى مراحل التطور التاريخى ، وهى تشير فى أغلب الأحوال إلى أن الظروف التى تمرّ بها المجتمعات ممثّلة فى طبقة أو أكثر من طبقاتها ، وما يقوم بين هذه الطبقات من تآلف وترابط أو صراع وتنافر ، هو المحرك الأول للتطور التاريخى ؛ وإلى أن التفسير الفردى للتاريخ كان فى الواقع نظراً للأمور من جانب واحد وتجاهلا لجوانب أخرى لا ينبغى تجاهلها .

على أننا يجب ألا نبالغ فى هذا التفسير ، أولا نُخرج من اعتبارنا نهائيا الدور الذى يقوم به الأفراد البارزون فى توجيه هذا الصراع الطبقى الذى يقوم فى المجتمع ، بل فى التعجيل بتطور هذا الصراع أو إعطائه الدفعة الأولى فى بعض الأحيان . ومصداق ذلك أننا نجد فى تاريخ المجتمعات مواقف كثيرة لا تؤدى فيها الظروف المتشابهة إلى نتائج متشابهة لسبب واحد ، هو أن الأفراد الذين وُجد فى أيديهم زمام الأمور لم يوجهوا هذه الظروف أو ينتفعوا بها بطريقة أو بدرجة واحدة :

وأقرب مثل لذلك هو ما حدث فى روسيا فى سنة ١٩١٧ ، وفى ألمانيا فى سنتى ١٩١٨ ، ١٩١٩ ؛ فقد تعرّض كلٌّ من البلدين لهزيمة حربية فى الخارج ، ونشبت فيها ثورة على الوضع الطبقى القديم فى الداخل ، ولكن مع ذلك نجحت الثورة فى روسيا ، على حين فشلت فى ألمانيا ، وكان أوضح أسباب ذلك هو الاختلاف بين الأفراد الذين وقع فى يدهم قياد كل من الثورتين :

فى حال الثورة الروسية كان أول عمل قام به البلشفيك بعد أن استولوا على الحكم هو تحطيم الأساس القانونى للنظام الذى أطاحوا به وإقامة تنظيم جديد يرتكز على مبادئهم ويخضع لتوجيههم ، وفى سبيل ذلك أبعد عن مراكز السلطة كل من لم يثقوا بهم ، وضربوا بيد من حديد على كل الحركات المعادية للثورة .

أما فى حال ألمانيا فقد كان الأمر على نقيض ذلك ؛ إذ بعد انهيار النظام الإمبراطورى عقب هزيمة سنة ١٩١٨ وقع زمام الأمور فى يد الحزب الاشتراكى الديمقراطى ، ولكن إيبرت وأعوانه من زعماء هذا الحزب لم يكن لديهم من صفات القيادة ما يمكّنهم من توجيه الثورة فى طريق النجاح ؛ وهكذا وجدوا أنفسهم فى حال ارتباك تدفعهم فيها الجماهير بدلا من أن يدفعوا هم الجماهير ، كما وجدوا أنفسهم يبقون على الأسس القانونية والدعائم الطبقية للنظام القديم ، فتركوا زعماء الاحتكار الصناعى فى مراكز السيطرة الاقتصادية ، وأبقوا على القوانين المدنية والجنائية التى كانت تعكس سيطرة هذه الطبقة فى ظل النظام الإمبراطورى ، ولم يغيروا من موظفى العهد القديم إلا فى أضيق الحدود ، وحتى حين دُبرت بعض المؤامرات ضد حكومتهم كان موقفهم من مدبريها غاية فى اللين الذى يخرج من حدود الرحمة أو التألف السياسى إلى نطاق التهاون وعدم الحكمة ، كما حدث مثلا فى مؤامرة كاب أو فى مؤامرة هتلر — لودندورف عام ١٩٢٣ ؛ وهكذا فقدت جمهورية فايمار دعائمها منذ اليوم الأول لقيامها ، ولم تكن حركة النازيين التى أطاحت بها فى سنة ١٩٣٣ إلا الضربة الأخيرة التى قضت على شكل كان قد فقد موضوعه قبل ذلك بخمسة عشر عاماً .

وليست المواقف التى من هذا النوع هى كل ما لدينا من الأمثلة التى تدعم دور الفرد فى التطور التاريخى ؛ فهناك — كما ذكرت — مواقف يكون فيها لشخصية الفرد الاعتبار الأول فى التعجيل بهذا التطور : وأظهر مثالين لذلك فى التاريخ المعاصر ما حدث فى الثورة الصينية وفى الحركة الاستقلالية بالهند :

فقد كانت الصين نهباً ممزقاً بين مناطق النفوذ الأوروبى المتغلغل من جانب ، وبين كبار الإقطاعيين الزراعيين من جانب آخر ، على حين كانت تجارة الأفيون التى استشرت فى البلاد منذ أن بعثت شركة الهند الشرقية بشحنتها الأولى منه فى سنة ١٧٨١ قد استنزفت القسط الأكبر من الدخل القومى الذى بدأ يتدفق خارج الصين ، كما استنزفت من الروح المعنوية للشعب الصينى قدراً لا يقلُّ عن ذلك فى أهميته ، وبتأثير هذه الظروف كانت أية حركة للتحرر مقضيا عليها سلفاً بالإخفاق ، لولا الدور الكبير الذى قام به صن يات صن ؛ فقد كان لما جُبل عليه من الصبر العجيب والدأب النادر والإيمان الذى لا يتزعزع بالنجاح أثر مباشر فى التطور السياسى للصين فى الفترة الأخيرة ؛

إذ كان ثباته العجيب فى وجه الإخفاق المتكرر الذى منيت به حركته هو عماده الأول فى إشعال الثورة الصينية ودعمها .

أما فى الهند فقد كانت الطائفية الدينية ونظام الطبقات الاجتماعية الذى يكاد يفصل بعض هذه الطبقات عن بعض فصلاً تاما ، وعشرات اللغات واللهجات ، والتفتيت السياسى الذى أشاعه الإنجليز من جانب ، وحكام الولايات من الأمراء والمهراجات من جانب آخر – كل هذا كان كفيلا بأن يعوق لعشرات من السنين حركة الاستقلال التى كانت تهدف إلى التخلص من الاحتكار الأجنبى الذى ترعرع فى ظل الاحتلال ، لولا القوة الروحية الخارقة التى خلق بها غاندى من فكرة المقاومة السلبية مبدأ إيجابيا ، إن لم يكن قد نفذ فعلا فقد أدَّى دوره الرئيسى ، وهو جمع مئات الملايين من الهنود حول الفكرة الوطنية بشكل جعل خروج الإنجليز من الهند بعد الحرب العالمية الثانية أمراً لا محيد عنه .



المؤرخون السوريون في مصر

في القرن التاسع عشر

بقلم الدكتور جمال الدين الشيال

هاجر إلى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر عدد من السوريين ، وقد ألحق محمد على بعضهم مترجمين فى مدارسه العليا الجديدة وفى إدارات حكومته ، فساهموا فى حركة الترجمة فى ذلك العصر ، ونقلوا كثيراً من الكتب عن الفرنسية أو الإيطالية إلى اللغة العربية[1] .

وفى النصف الأخير من القرن التاسع عشر – وخاصة فى عصر إسماعيل – هاجر إلى مصر فوج آخر من السوريين واللبنانيين ، وقد شارك هذا الفوج فى النهضة الثقافية بجميع ألوانها ، فاشتغلوا بالصحافة والتمثيل والتأليف ، ونبغ منهم عدد ممن ألّف فى التاريخ ، ولا نستطيع أن نتكلم عن التأريخ فى مصر فى القرن التاسع عشر دون أن نشير إلى طائفة منهم .

من هؤلاء المؤرخين سليم خليل النقّاش[2] المتوفى سنة ١٨٨٤ ، وبيت النقاش بيت مشهور فى لبنان ، اشتغل كثيرون من أفراده بالعلم والأدب والصحافة ، وكان سليم أديباً صحافيا ، وقد رحل إلى الإسكندرية ، وتعاون هناك وصديقه أديب إسحاق على تحرير جرائده التى أنشأها فى الإسكندرية والقاهرة ، مثل : العصر الجديد ، والمحروسة ، والتجارة ؛ وقد شاهد أحداث

الثورة العرابية بنفسه ، وأرّخ لها فى كتابه الموسوعى الضخم « مصر للمصريين » الذى صدر فى تسعة أجزاء .

وقد قسّم النقاش كتابه هذا ثلاثة أثلاث : الأجزاء الثلاثة الأولى أرّخ فيها لأسرة محمد على إلى أوائل عهد توفيق ، وثلاثة الأجزاء الثانية أرّخ فيها لعهد توفيق ، وانتهى فيها بإخماد الثورة العرابية واحتلال الإنجليز لمصر ، وخصّص الأجزاء الثلاثة الأخيرة لمحاكمات العرابيين .

وقد طبعت الأجزاء الستة الأخيرة من الرابع إلى التاسع فى مطبعة جريدة المحروسة سنة ١٨٨٤ قبيل وفاته ، أما الأجزاء الثلاثة الأولى فقد أشار المؤلف إلى أنه سيبدأ طبعها بعد الانتهاء من طبع الأجزاء الستة الأخيرة ، ولكنها لم تطبع ، ويقال : إنها طبعت ، وأعدمت بأمر الحكومة المصرية ؛ لأنه تحدّث فيها عن محمد على وإسماعيل بصراحة لم ترض عنها الحكومة .

والأجزاء التى طبعت سجل هامّ جدًّا لدراسة الثورة العرابية . وخير ما يميز هذا الكتاب أنه ملىء بالوثائق الرسمية – المصرية والأوروبية – عن هذه الثورة ومقدماتها وأحداثها ورجالها ، وعن موقف الدول من مصر إبّان هذه الثورة وقبلها وبعدها .

ويبدو أن النقاش كان حريصاً على جمع هذه الوثائق بأنواعها المختلفة ومن كل مكان : ففيه صور برقيات وقرارات ورسائل متبادلة بين قناصل الدول الأوروبية والحكومة المصرية ، وفيه صور للمراسيم الصادرة بتولية الوزارات ، وللخطب وقصائد الشعر التى

---

(١) فصلنا الحديث عن جهود السوريين فى هذه الحركة فى كتابنا : (تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على ، القاهرة سنة ١٩٥٢) .

(٢) ترجمته فى : (جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية : ج ٤ . ص ٢٤٨ – ٢٤٩) و (سركيس : معجم المطبوعات العربية) .

كانت تلقى لإثارة الحماس فى نفوس المصريين ، وفيه سجل بأسماء الأماكن التى احترقت فى الإسكندرية نتيجة لضرب الإنجليز لها بقنابلهم ، وفيه صور للمنشورات الموجهة إلى المصريين من عرابى أو من الخديو توفيق أو من السلطان ؛ وأهم ما فيه النص الحرفى الكامل لاستجواب المتهمين من ماء الثورة ورجالها ومحاكماتهم .

وقد رجع النقاش إلى السجلات المصرية ، كما رجع إلى مجموعات الوثائق الأجنبية . يقول فى ج ٥ ، ص ٣٦ : « وقد رأينا فى الكتاب الأزرق صورة رسالة برقية بعث بها اللورد دوفرين سفير إنجلترا بالآستانة إلى اللورد غرنفيل وزير خارجيتها . . . إلخ .

* * *

ومن هؤلاء المؤرخين السوريين نعوم شقير ، وقد تلقى علومه الأولى فى الجامعة الأمريكية ببيروت ، ثم رحل إلى مصر ، والتحق بخدمة حكومة السودان ، وتوفى فى القاهرة سنة ١٩٢٢ ، وقد أفاد شقير كثيراً من إقامته الطويلة فى السودان ، فألف كتاباً كبيراً فى تاريخه سماه : « تاريخ السودان القديم والحديث وجغرافيته » ، وطبع فى القاهرة سنة ١٩٠٣ ، ولعله أول كتاب تفصيلى يكتب فى تاريخ السودان باللغة العربية .

ولنعوم شقير كتابان آخران : أحدهما فى « تاريخ سينا » وقد طبع فى القاهرة سنة ١٩١٦ ، ولا يقل أهمية عن تاريخه للسودان ، والآخر قد يدخل فى باب الأدب ؛ فعنوانه « أمثال العوام فى مصر والسودان والشام » — طبع فى القاهرة سنة ١٩٠٣ ؛ ولكن المؤرخ يستطيع أن يفيد منه كثيراً عند دراسة المجتمع والحال الاجتماعية فى هذه الأقطار الثلاثة .

* * *

وكبير المؤرخين السوريين فى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر هو جورجى زيدان[1] ، وقد ولد جورجى فى بيروت سنة ١٨٦١ ، والتحق بالجامعة الأمريكية ليدرس الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته ، ورحل إلى مصر لإتمام هذه الدراسة بمدرسة قصر العينى الطبية ، غير أنه لم يلبث أن تحول عن دراسة الطب ، واشتغل بالأدب والصحافة ، فأشرف على تحرير جريدة الزمان لمدة سنة ، ثم رافق الحملة النيلية إلى السودان فى سنة ١٨٨٤ مترجماً بقلم مخابراتها ، وعاد بعد ذلك إلى بيروت فدرس فيها اللغتين العبرية والسريانية ، ثم رحل إلى لندن ، وعاد منها إلى مصر ، واستقر بها إلى أن توفى .

وفى مصر أشرف أول الأمر على تحرير مجلة « المقتطف » ، ثم استقال وأنشأ لنفسه مجلة « الهلال » فى أواخر سنة ١٨٩٢ ، وانقطع إلى التأليف التاريخى ، فأخرج عدداً كبيراً من المؤلفات التاريخية القيمة ، ومعظمها فى تاريخ العرب والإسلام ، وفيما يلى أهم هذه المؤلفات :

١ — أنساب العرب القدماء ، القاهرة (بدون تاريخ) .
٢ — تاريخ إنجلترا ، القاهرة سنة ١٨٩٩ .
٣ — التاريخ العام منذ الخليقة إلى الآن ، الجزء الأول ، بيروت سنة ١٨٩٠ .
٤ — تاريخ الماسونية العام ، القاهرة سنة ١٨٨٩ .
٥ — العرب قبل الإسلام ، القاهرة سنة ١٩٠٨ .
٦ — تاريخ التمدين الإسلامى فى ٥ أجزاء ، القاهرة سنة ١٩٠٢ — ١٩٠٦ .
٧ — تاريخ آداب اللغة العربية : ٤ أجزاء ، القاهرة سنة ١٩١١ .
٨ — تاريخ مصر الحديث من الفتح الإسلامى إلى الآن ، جزءان ، القاهرة سنة ١٩١١ .
٩ — تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر ، القاهرة سنة ١٩٠٧ .

وجورجى زيدان يعتبر الرائد الأول فى كتابة القصة التاريخية ؛ فقد ألف ثمانى عشرة قصة طويلة فى تاريخ

(١) انظر ترجمته فى آخر الجزء الرابع من كتابه تاريخ آداب اللغة العربية ، و (سركيس : معجم المطبوعات العربية) .

الإسلام والعالم الإسلامى منذ عهد الرسول عليه السلام إلى عصر محمد على .

* * *

وإلى جانب هذه الفئة من السوريين المسيحيين ظهرت فئة أخرى من السوريين المسلمين ، وقد اشتغلوا عند استقرارهم فى مصر — كما اشتغل مواطنوهم المسيحيون — بشئون الثقافة والصحافة والتأليف ، ولكنهم كانوا أكثر عناية بالثقافة الإسلامية وبالتاريخ الإسلامى ، وبدراسة العالم الإسلامى وأحواله الماضية ومستقبله بوجه عام : من هؤلاء محمد كرد على وعبد الرحمن الكواكبى ، ومحمد رشيد رضا ، ورفيق العظم .

أما محمد كرد على[1] فقد اشتغل فى مصر بالصحافة وقتاً ما ، وأنشأ مجلة « المقتبس » ، ولكنه لم يلبث أن عاد إلى وطنه ، وكان له هناك فى النصف الأول من القرن العشرين نشاط علمى ضخم ليس هنا مجال التحدث عنه ؛ فإن كرد على يعتبر من رجال القرن العشرين .

* * *

وأما عبد الرحمن الكواكبى فقد كتب كثيراً من الفصول والمقالات فى الصحف المصرية ، وزار كثيراً من أجزاء العالم الإسلامى ، ومال بكتابته إلى الفكر السياسى أكثر من ميله إلى التاريخ ، وخير إنتاجه فى هذا الميدان كتاباه القيمان : « أم القرى » ، و « طبائع الاستبداد » .

* * *

وأما رشيد رضا فقد تتلمذ على الشيخ محمد عبده ، واتجه إلى العناية بالدراسات الدينية ، ولمجلته « المنار » دورهام فى هذا الميدان داخل مصر وخارجها ، وقد خدم التاريخ خدمة جليلة بكتابه الضخم الذى وضعه للتأريخ لحياة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده .

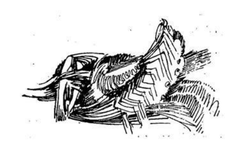
* * *

وأما رابعهم رفيق العظم فقد كان أكثرهم توفراً على دراسة التاريخ والكتابة فيه .

وينتمى رفيق إلى أسرة العظم الشهيرة فى سورية ، ولد فى دمشق سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م) ، ونشأ محبا للتاريخ والأدب ، وقد رحل إلى مصر حوالى سنة ١٣١٠ ، واتخذها له وطناً منذ ذلك التاريخ ، وقد كتب كثيراً من المقالات والأبحاث فى صحفها ومجلاتها ، وألف فى التاريخ كتباً كثيرة هذا بيانها :

١ – أشهر مشاهير الإسلام : ٤ أجزاء ، القاهرة سنة ١٩٠٣ .
٢ – البيان فى التمدين وأسباب العمران ، القاهرة سنة ١٣٠٤ هـ (١٨٨٦) .
٣ – تنبيه الأفهام إلى مطالب الحياة الاجتماعية فى الإسلام ، القاهرة سنة ١٣١٨ هـ (١٩٠٠) .
٤ – الجامعة الإسلامية وأوروبا ، القاهرة سنة ١٣٢٥ هـ (١٩٠٧) .
٥ – رسالة فى بيان كيفية انتشار الأديان ، وأن الدين الإسلامى قام بالدعوة لا بالسيف ، القاهرة (بدون تاريخ) .

(١) انظر كتابه « المذكرات » فى ٤ أجزاء ؛ ففيه لمحات كثيرة من سيرته وجهوده واتجاهاته الفكرية .



فن القصة عند أونوريه دى بلزاك

بقلم الدكتور أنور لوقا

رأينا كيف تعلّم بلزاك فنّ القصة[1]، وكيف تدرّب على كتابتها بمحاكاة ما كان شائعاً من ألوانها فى أوائل القرن التاسع عشر ، أى القصة الغرامية ، والقصة المثيرة والقصة المرحة والقصة التاريخية ، حتى إذا برع قلمه خلال ذلك ونضجت قريحته ووجد نفسه قد أبدع عشرات من روائع القصص التى تحمل طابعه ، وتجلو عبقريته ، وتخلّد اسمه ، صنّفها تحت هذا العنوان الجامع « الكوميديا البشرية » . وحسبنا هنا أن ننظر فى « الكوميديا البشرية » من ناحية ، وفى أحدث البحوث التى تناولت فنّ هذا الأديب الفحل من ناحية أخرى ؛ لكى نلمّ بخصائص القصة البلزاكية .

لقد كان بلزاك يحرص فى إنشاء قصته على ثلاثة أشياء : أن يتقبلها القارئ تقبُّلَ الحقيقة ، لا على أنها حكاية خيالية ، وأن يتتبعها القارئ بشوق وشغف فلا يملها ولا ينصرف عنها حتى يبلغ آخرها ، وأن يعجب القارئ فى جميع مراحلها بجمال البيان الخليق بالعمل الفنى ، أى أنه كان ينشد التصديق والتشويق والتزويق ..

فالقصة أولا ، مهما اعتمدت على الواقع ، لابد أن تختلف عن الواقع ، ولا كذلك التاريخ : فالمؤرخ يلاحظ الحقائق ويسجلها كما حدثت ، مضطربة مختلطة مهوّشة ، على حين يتصرف القصاص فى تلك الحقائق بالحذف والإضافة ، ويقتبس منها مادة رواية متصلة متسلسلة محبوكة . وهيهات أن تصادف فى الحياة مثل ما تجد فى الروايات ؛ فالحياة لا تنسق الفصول ، ولا تُحكم العُقد ذلك الإحكام المتقن ، وإنما هى تقدم لنا خطا مبتوراً أو خطوطاً متفرقة لمأساة من المآسى ، وعلى الكاتب أن يستعين بهذه الخطوط فى رسم قصته ؛ وله مطلق الحرية فى أن يكمل ناقصها ويقوّم معوجّها ، وأن يبثّ فيها المعنى الذى يريده . وقلما يلقى الكاتب وجهاً لوجه بطل قصته أو بطلتها ، وإنما هو يؤلف من ملامح أشخاص كثيرين صورة شخص واحد تسيطر عليه عاطفةٌ بعينها ؛ وهكذا كان بلزاك يستعير من الحياة عناصر قصته ، فإذا هى تبدو حقيقية ، واقعية ، ملموسة الجزئيات .

وكان بلزاك يعمد إلى التقديم بين يدى قصته بمقدمات طوال ، تصف البيئة والأشخاص والنفوس والجو ، وتعرّف القارئ بالبطل وأصحابه ومذهبهم فى الحياة ومكانهم من المجتمع ، حتى إذا قضى بينهم بعض الوقت وألِف عيشهم لم تدهشه أفكارهم وحركاتهم وأعمالهم فى سياق القصة . وللوصف فى مقدمات بلزاك غاية أخرى غير التمهيد ، هى الغاية التى يقصد إليها المؤرخ أو الباحث فى علم الاجتماع من تسجيل ظواهر عصره وبواطنه وكتابة وثيقة خاصة عن طبقة من طبقات الناس .

ومن هنا تفيض الصفحات الأولى فى قصص « الكوميديا البشرية » بكثير من التفاصيل التى يوردها الكاتب ، ويعلق عليها ويفلسفها ؛ مما قد تضيق معه أنفاس القارئ أحياناً .

(١) راجع مقال « بلزاك يتعلم فن القصة » بالعدد الثانى والعشرين من « المجلة » — أكتوبر سنة ١٩٥٨ .

لم يكن بلزاك إذن يقنع بتصوير الطبيعة فى لوحته ، بل كان يلذّ له أن يهيمن عليها ، وأن يتخذ منها ممثلة فى مسرحه ، وأن يسند إليها دوراً هاما فى القصة التى يرويها ؛ فكل بيئة فى رأى بلزاك صورة لأهلها ، وما الحى والشارع والبيت إلا الإطار المنطقى للون معيّن من ألوان العيش ؛ فإنك تستطيع أن تعرف شخصية الرجل من نظرتك إلى مسكنه ، كما تستطيع أن تستدل على نوع الحيوان من نظرتك إلى جحره . وبلزاك متأثر فى ذلك بعالم من علماء التاريخ الطبيعى هو «كوفييه» (Cuvier) ، وبأستاذ من أساتذة الفلسفة هو «ڤيكتور كوزان» (Victor Cousin) كان يقول فى السوربون ، وكان بلزاك يسمع له فى شغف :

«أعطنى الصورة الجغرافية لبلد ما ، صف لى مياهه ورياحه وتضاريسه ، واذكر لى حاصلاته الطبيعية ، نباته وحيوانه ، وأنا زعيم بأن أصف لك سلفاً أهل هذا البلد» .

ولعل فى هذا الموجز لفاتحة «أوجينى جرانديه» (Eugénie Grandet) ما يغنى عن ضرب أمثلة كثيرة لا يتسع لها المقام :

«فى بعض المدن بيوت من الطراز العتيق توحى إليك هذا الشعور بالوحشة الذى يخالج المرء حين يقف فى الكهوف المظلمة ، والقفار الجرد ، والأطلال الخاشعة ، فلعلها قد جمعت صمت الكهوف وجدب القفار وبلى الأطلال . ولشدة هدوء الحركة والحياة فى تلك البيوت يظن الطارىء على المدينة أنها بيوت مهجورة ، ما لم تفاجئه نظرة باردة يرسلها إليه من وراء النافذة رجل جامد يستطلع أمر هذه الخطى الغريبة التى دقت سمعه . . . فى مدينة «سومور» بيت من تلك البيوت ، على جانب طريق نظيف جاف ، قليل المارة ، كثير الالتواء ، ضيق ، مظلم فى بعض مواضعه ، شديد الحر فى الصيف ، قارس البرد فى الشتاء . . . صاحب هذا البيت هو السيد جرانديه . . .» .

ويلى ذلك وصف للسيد جرانديه ، بطل البخل فى «الكوميديا البشرية» .

* * *

ويرى بلزاك أن الدُّور تشكّل النفوس ، فإذا استبدل امرؤ بمنزل منزلا أخطأ الاستقرار فى الحياة ، ودبّ إليه الاضطراب والانحلال . وهذا ما أصاب «أوجوستين جيوم» ، تلك التى نشأت فى دكان أبيها العتيق المتواضع ، حيث الجد والأمانة والكسب القليل والادخار الكثير ، تلك التى شبت فى المتجر الساكن القاتم «وتفتحت كزهرة البنفسج فى أعماق غابة» ، بعيداً عن عواصف العاطفة ، ثم أعجب بجمالها فتى رسام عريق النسب يدعى «تيودور دى سوميرڤيو» فتزوجته بالرغم عن نصح والديها المحافظين على التقاليد ، وسرعان ما استحكم سوء التفاهم بينها وبين زوجها ؛ فقد كانت تنكر عيش الفنانين ونزقهم وجنونهم ؛ لأنها لم تعرف بين جدران الدكان العتيق وفى ظل أسرتها المتواضعة سوى الأناة والعيش الرتيب وتدوين الأرقام فى الدفاتر . . .

إن للأشياء الخارجية والظواهر المادية قيمة رمزية كبيرة فى أدب بلزاك ؛ فهى تؤثر على الخلائق ، وتحدث الأحداث ، وتستتبع المآسى ، كأنها كائنات حية مفكرة نشيطة . وفى رسم صور أبطاله ، يحمّل بلزاك ملامح الوجه ، وحركات البدن ، وخصائص الزىّ ونوع الزينة ، ولون البشرة أو شكل الشعر ، تلك القيمة الرمزية الغزيرة الإيحاء ؛ فإن كل صغيرة من هذه الأشياء وثيقة خطيرة تحدد ذكاء المرء ودرجة ذكائه وطبقته الاجتماعية . . . ويستطيع الذين قرءوا إحدى قصص «الكوميديا البشرية» أن يفهموا ماذا يعنى بلزاك بالتفاصيل التى يحشدها فى أية قصة جديدة عليهم ، ويستطيعون أن يستنبطوا ما يربط الأشخاص والبيئة من وشائج ، ويستطيعون أن يؤولوا كل شىء كما يؤوله الكاتب ، ويتوقعوا أن تجرى القصة على النحو الذى تجرى عليه أمامهم فى آخر الأمر .

ولكى يصبّ بلزاك الحقيقة صبا فى قصته التى استعار عناصرها من الواقع ومهّد لها بمقدمة قوية ، كان ينطلق فى دنياه فيتقمص نفوس أبطاله ، ويفكر بعقولهم ، وينطق بألسنتهم . وقد لاحظنا كيف تدرّب على صياغة

الحوار ، وكيف تطوَّر فنُّ الحوار فى محاولاته الأولى : فى « وارثة بيراج » يتبادل الأشخاص كلاماً كالهراء أجوف المعانى لا يدل على شى ، ولكنهم فى « أرجو » و « ڤان كلور » يعبرون فى أحاديثهم عن عواطفهم ومشاعرهم تعبيراً يفيد سياق القصة ، ثم تكتمل روعة الحوار فى الروايات التالية حيث تلقى الكلمات نوراً ساطعاً على نفوس المتحدثين ، وعلى المواقف والأزمات ، وتعرض الأحداث ، وتعرض الممثلين فى لباقة ورشاقة ويسر . لقد انتهى بلزاك إلى إتقان صناعة الحوار كما يتقنها الكاتب المسرحى : أولاً تذكَّرنا ألفاظ السيد «جرانديه » بألفاظ « البخيل » فى مسرحية موليير الشهيرة ؟ إنه يجلس إلى المائدة ذات يوم فيرى زوجته متعبة ، شاحبة الوجه ، فيقول لها :

— كُلِى ... إنك مصفرة الوجه بعض الشىء ، ولكنى أحب الأصفر . . .

وفى رواية «طبيب الريف «Le Médecin de campagne يفرد فصلا بأكمله لقصة معركة من معارك نابليون يرويها جندى عجوز لجماعة من الفلاحين يسمرون فى الليل ، ولن تستطيع أن تشك وأنت تقرأ تلك اللغة الشعبية فى أنك تصغى لحديث رجل ساذج طيب من عامة الشعب ، لقد برع بلزاك فى اختيار الألفاظ الأصيلة الصادقة ، وحذق تلقينها لممثلى رواياته : فعلى شفتى كلٍّ منهم عبارات تنمُّ عن مهنته وخلقه وثقافته وبيئته ، وما صفحات الحوار فى « الكوميديا البشرية » إلا صورة صوتية بليغة للمجتمع الفرنسى فى ذلك العصر ، كتلك الصور الاجتماعية التمثيلية التى ينقلها لنا المذياع اليوم .

* * *

وكان بلزاك — قبل قارئه — يؤمن بحقيقة القصة التى يرويها ، ويحيا مع أبطالها حياة أعمق من حياته مع الناس ، كان يخلق أبطاله ، ويربيهم كما يربى الوالد أبناءه ، ويهتمُّ بهم ، ويتتبع مصيرهم ، ويشاطرهم سعادتهم وشقاءهم ، ولا يفارقهم قط . ويتناقل مؤرخو بلزاك هذه النادرة : زعموا أنه لقى أديباً من الأدباء المعروفين بعد وفاة قريب لبلزاك عزيز عليه ، فواساه الأديب بكلمة عزاء مبتذلة ، ثم قال له :

— والآن دعنا من هذا ، ولندخل إلى جد الأمور : من الذى سيتزوج أوجينى جرانديه ؟ . . .

وكيف يخطر للقارئ بعد هذا كله أنه يقرأ أدباً خياليا ؟ إن قصة بلزاك بين يديه قطعة من صميم الحياة والواقع ، إلا أن هذا الكاتب الذى يتدخل فى كل شىء ، ويفرض تعليقه وفلسفته علينا فرضاً ، كثيراً ما يثقل علينا ويرهقنا ويثير فينا الضجر . وأكبر الظن أن بلزاك كان يدرك رذيلته تلك ، فحاول أن يستأثر برضا القارئ وشغفه طوال القصة ، واحتال على ذلك بمختلف وسائل التشويق .

وأول وسائل التشويق اختيار الموضوع ، وبلزاك خبير بالموضوعات المثيرة الجذابة التى تأسر لبَّ الجمهور ، طالما حاكى القصص المثيرة والروايات البوليسية فى شبابه ! ولئن خلَت « الكوميديا البشرية » من السراديب الخفية ، والغرف المظلمة ، والأبواب السرِّية التى تعمر بها روايات المغامرات الشعبية ، لقد احتفظ بلزاك فى أروع قصصه بالمواقف القديمة المأثورة ، مع تغيير فى الدرجة لا فى الطبيعة : هنا ، بدلا من جنايات القتل والاغتصاب والاختطاف على قارعة الطريق أو وراء الأدغال ، يروى القصَّاص جرائم القتل والاغتصاب والاختلاس التى سردها الأب «مونديڤير » من فوق منبره ، هذه الجرائم المشروعة ، التى تروح ضحيتها كل يوم نفوس بشرية بريئة ، ولا يشهر فيها السفاحون الخناجر ولا يدسُّ فيها الخونة السم ، فلا يريقوا الدماء ولا يزهقوا الأرواح عنوة ، وإنما هم يستخدمون العواطف والأحقاد والأطماع ونصوص القانون ، ويظلون كراماً فى عرف المجتمع . هنا ، وفاة غير طبيعية ، فضيحة مجهولة ، سعادة

مريرة ، وثروة كدّسها الكسب الحرام ، وظلم لا ترفعه شرائع الناس . إنها « مشاهد من الحياة الخاصة » : مآس مستترة ، تكتمها العائلة ، ولا يتحدث امرؤ عنها ، ولكن الراوى يفطن إليها بعينه الثاقبة ، وببصيرته الواعية ، ويكشف عنها لنا فى فصول قصصه . لقد استحال القرصان أرجو »[1] فى القصص المثيرة إلى « ڤوتران » فى الكوميديا البشرية ، هذا الجبار العنيد الخارج على القانون ، الذى يعيش متنكراً فى باريس ، ويناصب المجتمع العداء ، ويصول ويجول دون أن تهتدى إليه الشرطة ؛ واستحال من ناحية أخرى إلى أمثال « دى تييه » أولئك الذين لا يخضعون للقانون ، ومع ذلك لا تتعقبهم العدالة ؛ لأنهم يزوّرون فى الخفاء ، ويتصيدون الفريسة الضعيفة ، ويظهرون بمظاهر الشرف ، ويعرفون كيف يضبطون أعصابهم دائماً . وهل أشدُّ من هذه الموضوعات إغراء للقارئ بالتطلع ؟

على أن بلزاك كان يحذر عيوب القصص المثيرة ويحرص على تجنبها ؛ فليست القصة الشائعة هى القصة المعقدة ؛ إن للبساطة سحراً عميقاً يروق النفوس ويستهوى الأفئدة ، وبالبساطة كان بلزاك يجتذب قرّاءه فى أغلب الأحيان . من تكون أوچينى جرانديه ؟ إنها فتاة حالمة فى قرار بلدة صغيرة تهيم بابن عمها الذى لا يلبث حتى يهجرها وينأى عنها . تلك هى القصة ، ولكن بلزاك استطاع أن يجعل منها أثراً فنياخصباً غزيراً ؛ فقد عالج فيها مسائل كثيرة : عالج التاريخ والنظام الاجتماعى ؛ إذ اتخذ من السيد جرانديه – حين اشترى فى أول أمره أراضى الكروم بمدينة سومور – ممثلا للشعب الذى انتقلت إليه أملاك الكنيسة عقب الثورة الفرنسية ؛ وعالج بعض مشكلات الأخلاق : مشكلة الزوجة المسكينة التى يستبعدها زوجها فى الطبقة الاجتماعية الوسطى ، ومشكلة تربية البنت ، ومشكلة الشباب الذين يواجهون الحياة فتجرفهم الأطماع إلى حيث تغلظ قلوبهم وينكرون عهود الحب ، ومشكلة المال والدور الرهيب الذى يؤدّيه فى الحضارة الحديثة ،وعالج فوق هذا كله مسائل نفسانية : فحلّل عاطفة الأبوة وعاطفة البخل ، وحلل عاطفة الحب فى نفس عذراء حيية تقية تعيش بعيداً عن العاصمة ولا تعرف غير المثل العليا ؛ وبذلك أصبحت القصة اليسيرة الساذجة قصة جميلة فاتنة من أبدع كتب الأدب الإنسانى .

ولم يكن بلزاك يهمل الأحداث ؛ فالأحداث هى أول ما يبحث عنه قارئُ القصة ، وقارىء القصة يقبل عليها إشباعاً لغريزة الاستطلاع قبل كل شىء . وكان بلزاك يجيد تقديم الأحداث لقارئه بالقدر الذى يثير تشوقه ولهفته دائماً ، يلقى إليه من المعلومات بما يكفيه لتفهم سير الأمور ، ويدخر المفاجآت للوقت المناسب . ويظل القارئُ شديد التطلع إلى الصفحة التالية من الكتاب ، شديد الرغبة فى الوقوف على تطور الأزمة ؛ حتى تنتهى القصة ، وتنطوى صفحاتها جميعاً بين يديه .

وخير مثل لتشويق القارئ بأسلوب تقديم الأحداث قصة « الأب جوريو » (Le Père Goriot) ، التى صدرت سنة ١٨٣٤ ، وبلغ فيها بلزاك – كما يرى الأستاذان جويون (B.Guyon) وبارديش (M. Bardèche) – ذروة فنه :

و « الأب جوريو » هى قصة الحب الأبوى الذى يصل إلى حد الجنون ، وقصة تطوُّر نفس طيبة من الخير إلى الشر تحت ضغط الأطماع التى تعتمل فيها والمظالم التى تحوطها . وفى هذه القصة ثلاثة أبطال نميزهم بين نزلاء « بنسيون » حقير :

طالبٌ جامعىٌ فقير طموح يدعى « أوچين دى

(١) « أرجو » زعيم عصابة من القراصنة ، ثائر على المجتمع الفاسد ، كان من أبطال إحدى قصص بلزاك الأولى « قسيس الأردن » وقد استمد بلزاك هذه الشخصية من الشاعر الإنجليزى « بايرون » . وقد عاد القرصان « أرجو » إلى الظهور فى قصة تالية عنوانها « أنيت والمجرم » . وهو الصورة الأولى لشخصية « ڤوتران » .

راجع مقال « بلزاك يتعلم فن القصة »

راستنياك » ، ورجلٌ يناهز الأربعين من عمره قوى البدن ، غامض الشخصية ، يدعى « ڤوتران » ، وشيخ بائس يسخر منه الجميع ، ولكنه لا يفكر إلا فى ابنتيه وهو الأب « جوريو » . ويلتى «راستنياك» فى منتديات الطبقة الراقية ابنتى « جوريو » ، الكونتسة «أنَّا ستازى دى رستو » والبارونة « دلفين دى نوسنجن » ، ويخبرهما ؛ فإذا هما تجسمان أمامه الغرور والأثَرة ، هذين الحافزين اللذين يدفعان المجتمع بأسره نحو المتعة وحب الظهور . ويغازل « دلفين » لعلها أن تمهد له الطريق إلى المجد ، ولكن « ڤوتران » يشير عليه باتباع الطريق الأقصر ، طريق الجريمة لا طريق الأمانة ، قائلا له : « ينبغى أن تلوث يديك لكى تشبع : تلك هى أخلاق عصرنا » . بيد أن الشرطة تلقى القبض على « ڤوتران » ؛ فليس هذا الرجل المتنكر سوى المجرم الذائع الصيت « جاك كولان » زعيم أرباب السوابق ؛ وهكذا يخلص « راستنياك » من تأثيره المنكر . وفى الوقت نفسه ، يبذل الأب جوريو آخر أمواله لإسعاد ابنتيه اللتين لا تمسكان عن اللهو والتبذير ، حتى إذا مات ضنك الفقر لم تحضر هذه ولا تلك لشهود لحظات احتضاره التى بات طوالها يناديهما ويخاطبهما ويناجيهما ويباركهما ! ويشترى له «راستنياك» الكفن ، ويدفنه فى مقابر « پيرلا شيز » . إذ ذاك يوقن الفتى أن الأسرة غشٌ وغبن ، وأن الثورة بأسلوب « ڤوتران » أمرٌ محال ، فيختار الكفاح ، وهو شريعة المجتمع ، وينظر إلى باريس من أعلى الربوة ويتحداها ، ثم يهبط إليها . إنها إذن ثلاث قصص لا قصة واحدة :

أولا : قصة الأب جوريو وابنتيه ، وهى من «مشاهد الحياة الخاصة» .

وثانياً : قصة راستنياك وعلاقته بدلفين ، وما دلفين إلا إحدى صور « المرأة المهجورة » فى أدب بلزاك .

وثالثاً : قصة ڤوتران ومطاردة الشرطة له وإلقاء القبض عليه .

وهى قصة بوليسية ممتازة ؛ فإن بلزاك يخفى عنا شخصية ڤوتران ، ويتركنا مع نزلاء « البنسيون » الذين يتجسس بعضهم على بعض ، ويكتم كلٌ منهم ماضيه وحاضره عن الآخرين . أوَ ليست هذه الرواية مجموعة من الألغاز يلذُّ للقارئ أن يحلَّها ؟

* * *

وقد رأينا كيف اعتاد أديبنا رصد المقدمات الطوال يمهد بها لقصصه ، بالرغم عما لهذه المقدمات من وظيفة هامة فى التصوير والتأريخ والدراسة الاجتماعية ؛ فإنها خطأ فنىٌّ فى صياغة القصة إذا جاوزت حدًّا معلوماً . وقد أحسَّ بلزاك ما فى تلك الصفحات الثقيلة البطيئة من خطر ، فوفَّر العناء على قارئه فى كثير من قصصه ، ووفِّق إلى ابتكار افتتاحيات بارعة رشيقة جذابة . ولعل ألطف هذه الافتتاحيات ذلك المشهد الفكاهى الذى تبدأ به رواية « سيزار بيروتو » (César Birotteau) : فنحن فى مخدع الزوجين وقد انتصف الليل ، تستيقظ « مدام بيروتو » وتتفقد زوجها فلا تجده فى مكانه من الفراش ، وتدير بينها وبين نفسها حديثاً ؟ نعرف من خلاله شخصية الزوج ، ثم يؤزُّها القلق فتنهض ، وتجد الرجل فى ثياب الليل يذرع الدار ويقيس أبعاد الغرف ويقدر مساحة البيت ؛ لأنه أزمع أن يوسِّع مسكنه ودكانه وتجارته ؛ فقد اهتدى إلى مشروعات الإثراء وخلبته زينة الحياة الدنيا .

والقارئ إذ يتتبع حوار الزوجين الطريف يعلم ما لم يكن يعلم من أخلاقهما وأفكارهما وحالهما ومستقبلهما ، دون مشقة ودون جهد .

* * *

والحق أن عناصر التمهيد البلزاكى ثلاثة : الوصف ، والحوار ، والعودة بالقارئ إلى الوراء .

وقد استعرضنا أمثلة للوصف وللحوار ، وبقى أن نلمَّ بفن بلزاك فى استعادة ماضى أبطاله... هذه قصة «أسرة

مزدوجة» (Une double Famille) فى شارع هادئ صامت من شوارع باريس، تطل من شرفة منزل قاتم الجدران فتاة قد اتخذت من التطريز وسيلة لكسب عيشها، وتلاحظ كل يوم بين السابلة رجلا غامضاً يمر فى مواعيد ثابتة، وسرعان ماتنشأ بينهما علاقة، ويولد لهما أبناء، وتضطرب الحياة من حولهما.. وهنا، بعد هذا التشويق المتصل، يأذن بلزاك لقارئه بالنفوذ إلى سر الرجل من وراء ستار الغموض الذى أسدله عليه خلال الصفحات الأولى. وفى عبارة واحدة، يرجع بالقارئ اثنتى عشرة سنة إلى الوراء قائلا : « ولتفهم ما تنطوى عليه مقدمة هذا المشهد من عبرة، ينبغى أن ننسى لحظة هؤلاء الأشخاص، وننصرف إلى سرد الأحداث السابقة . . . فى أواخر سنة ١٨٠٦، كان أحد المحامين الشبان . . . »

ويروى لنا نشأة الأستاذ « جرانفيل » المحامى وقصة شقائه بزواج امرأة تقية مسرفة فى التقوى تنحرف بها شدة الورع عن روح الدين، مما دعاه إلى البحث عن السعادة العائلية مع امرأة أخرى هى « كارولين كروشار » التى كانت تطل عليه من نافذة البيت القاتم الجدران فى ذلك الشارع الهادئ الصامت .

* * *

وإلى جانب تشويق القارئ بالموضوع المثير الجذاب، والموضوع الإنسانى البسيط، وطريقة عرض الأحداث، وطرافة الصفحات الأولى من القصة، أبدع بلزاك وسيلة ناجعة يضمن بها إقبال الجمهور على رواياته، ألا وهى إظهار الأبطال القدامى — أولئك الذين عرفهم الجمهور من قبل — فى القصص الجديدة، مستغلا بذلك ذكريات القارئ، وذكريات المرء عزيزة عليه، يطيب له أن يسترجعها ما وجد إلى استرجاعها سبيلا . إن البطل العائد لغنى باسمه، غنى بشخصيته، غنى بماضيه، يضيف إلى حوادث الرواية ومعانيها ثروة تليدة . ما يكاد يبدو، ويلقى كلمة من كلماته المأثورة، أو يأتى بحركة من حركاته المألوفة، حتى يتضاعف شغفنا بما يجرى ؛ إذ أننا نشترك فى تمثيل القصة من تلقاء أنفسنا بقدر ما نعرف من مواقف صاحبنا وأغراضه ومسلكه مع الناس ؛ وهكذا يصبح الأبطال ملكاً لنا وملكاً للكاتب معاً، وتصبح حياتهم الخيالية حياة حقيقية تمتد إلى أبعد من صفحات رواية واحدة . لقد فطن بلزاك إلى القيمة الفنية والقيمة النفسية لهذه البدعة التى خلق بها رابطة شائعة بين أجزاء « الكوميديا البشرية »، وكان يعى مبلغ خصبها منذ محاولاته القصصية الأولى التى استعرضناها فى مقالنا السابق بالعدد (٢٢) من المجلة .

على أن تشويق القارئ أو تسليته لم تكن هم بلزاك الأكبر، لقد كان فناناً ينشد الجمال فى صياغة قصصه فوق هذا كله ؛ ولذلك كان يرقى بها تارة إلى آفاق الشعر العالية، ويبث فيها تارة حماسة الملحمة البليغة، ويبعث فيها تارة حياة المأساة المسرحية المؤثرة .

وما كان الجمهور فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر يطلب من القصاص أفكاراً جدية ولا أسلوباً جميلا، وإنما كان يطلب روايات حافلة بالمغامرات الممتعة ليس غير . كانت القصة لوناً من ألوان الأدب الرخيص، لا يطمح قارئها ولا كاتبها إلى مثل الفن الرفيع، ولكن بلزاك انتشلها من هذا الحضيض، وخلع عليها حلل البيان سابغة أنيقة بديعة الوشى . وكم كان يبذل من جهد فى تجويد العبارة وانتقاء اللفظ ! إن مخطوطاته المحفوظة فى « مجموعة لوفينجول » (Lovenjoul) تشهد بدأبه على تنقيح أسلوبه فى كل لحظة ؛ فإنه يستبدل بكلمة كلمة وبجملة جملة وبفقرة فقرة، حتى بعد إرسال نصوصه إلى المطبعة . وقيل إنه كان مضطراً إلى هذا التصحيح المتلاحق لأنه كان سريع الإنتاج يستعجله دائنوه، وسرعة الإنتاج تقتضى الإهمال وقلة الإتقان .

والحق أن تلك شائعة سطحية علقت بصيت بلزاك ، لا تعتمد على أساس وطيد من التحليل الأدبى ، وقد نفاها أخيراً بعض النقاد المحدثين المستنيرين ، ومن بينهم الأستاذ « جويون » الذى يؤكد أن صاحب « الكوميديا البشرية » لم يكن طيع القلم سلس التعبير ، بل كان بطبيعته يعانى كثيراً من الصعوبة والمشقة فى الكتابة .

ومهما يكن من أمر تلك الخصومة ، فالثابت أن بلزاك كان شديد الحرص على جمال أسلوبه ، دائم العناية بصقل قوالبه الفنية .

وكان فناناً فى إخراج قصصه ، يعرف كيف ينسق عناصرها وأجزاءها المختلفة بحيث تتقابل وتتوازن وتتجاوب وتترك فى نفس القارئ أروع أثر ، كان يصمم رواياته تصميم مهندس بارع .

ونستطيع أن نستقرئ فنه هذا فى « المشاهد من الحياة الخاصة » (Scènes de la Vie Privée) ، وهى مجموعة من ست قصص نشرها فى مجلدين سنة ١٨٣٠ ، عندما حذق صناعته ، واتخذ مذهبه الشخصى فى تخطيط القصة . إنه يشيدها بطريقة التعارض ، يقول فى قصة « عائلة مزدوجة » : « وإذ ذاك يؤلف هذان الجزءان حكاية واحدة قد نتجت قصتين متميزتين » : فنحن نرى صورتين لشخص واحد ، لوحتين متقابلتين لحياته ، حياته فى بيته الشرعى وحياته فى بيت المطرزة «كارولين كروشار» . وكذلك فى رواية «محل الحردوات» (La Maison du Chat-qui-pelote) نرى صورتين متضادتين لحياة «أوجوستين جيوم» : حياتها الوديعة الهادئة أول الأمر فى دكان أبيها المتواضع ، ثم حياتها المريرة المضطربة بعد زواجها الرسام تيودور دى سوميرڤيو .

* * *

ولا يبدو كلف بلزاك بالتعارض فى رسمه الخطوط الرئيسة لبناء القصة فحسب ، بل يمتد إلى صفحات الوصف وتقديم أشخاص الرواية ، فهو يقسمهم فى أغلب الأحيان جزأين ، كأسرتى «جراسان» « وكروشو » اللتين تتنافسان فى قصة « أوجينى جرانديه » على يد الوارثة أوجينى ، أو كطائفتى الصحفيين اللتين يتردد لوسيان بطل « الأوهام الضائعة » (Illusions perdues) فى الانضمام إلى واحدة منهما : فهناك عصابة المرتزقة الذين يبتذلون فنهم ويبيعون ضمائرهم ، وهناك جماعة الأدباء الشرفاء الذين يؤمنون بالقيم العليا ويدافعون عنها وعلى رأسهم دارتيز .

إن البيئات والخلائق والمواقف تتعارض دائماً فى كل كتاب من كتب « الكوميديا البشرية » ، تربطها جميعاً وجوه شبه ووجوه اختلاف عامة وخاصة ، وتشحنها فى كل حين قوى هائلة من التجاذب والتنافر كأنها الأقطاب المغناطيسية . وينتظم هذا الازدواج فى وحدة فنية رصينة ، كتلك التى نجتليها واضحة ناصعة فى «قصة مجد وانحطاط سيزار بيروتو » ، وهى قصة زاخرة بتباين الأشخاص والأجواء ، ولكن التعارض لا يهزك بالتأثر مثل ما يهزك فى الصفحات الأخيرة حين يظهر تاجر الروائح العطرية «هذا البطل من أبطال الأمانة فى التجارة » ، وقد استرد شرفه بعد إفلاسه ، فيعود إلى داره الأولى ، ويدخل قاعة الاستقبال التى طرد منها طرد الهوان قبل بضع سنين ، ويرى الجدران وعليها الطلاء نفسه ، ويلقى وجهاً لوجه النساء نفسهن وكبار المدعوين إلى حفلته الراقصة ، نفسهم ، ويسمع الألحان الموسيقية نفسها ، فتسرى فى أعماقه دهشة رهيبة ، ويأخذه طرب عظيم ويموت من فرط السعادة ؛ إن لرجع الصدى وقعاً ساحراً فى ختام القصة ، وما أروع هذا التعارض الذى يرفع من كل ناحية وفى كل اتجاه عباب الخضم البشرى السحيق الأغوار ! ولم يكن بلزاك رساماً ممتازاً فى توزيع الأضواء والظلال على صقال لوحاته الخالدة ؟

هو القصاص الذى جمع صدق الحقيقة وسحر

التشويق وجمال الفن فى القصة ، فخلقها خلقاً جديداً ، وجعل منها لوناً أدبيا شريف المنزلة جليل القدر: فقبل بلزاك كان الأدباء ينظرون إلى القصّاص نظرة ازدراء ، ولم يبلغ أمثال « شاتوبريان » مكانتهم الرفيعة فى فرنسا بفضل ما نشروا من روايات، بل بفضل مصنفاتهم الجامعة أو دواوين شعرهم ، أو اشتراكهم فى الحياة السياسية . أما بلزاك فقد سما بالقصة ؛ إذ اتخذ مادتها من التاريخ والاجتماع والفلسفة ، وعالجها بأسلوب القصيدة والملحمة والمسرحية ، ونثر فيها ألوان الرسام وأنغام الموسيقىّ ، وأنفق حياته بين أبطالها يخلقهم ويحركهم ويخاطبهم خطاب الحى للأحياء . ويزعم بعض الرواة أنه كان يهذي فى سكرات الموت ، حين أعيت علته نطس الأطباء ، قائلا لمن كانوا حول فراشه :

— استدعوا لى «بيانشون» !

وبيانشون هذا طبيب من أبطال «الكوميديا البشرية»

ولو صدقت تلك الرواية المؤثرة فإنها الدليل الرائع على الوحدة بين أدب بلزاك وحياته .

المراجع :

Ethel Preston : Recherches sur la technique de Balzac (Paris, 1926).

A.G. Canfield : "Les personnages reparaissants dans la Comédie Humaine", in Revue d'Histoire littéraire (Paris, 1934).

Marcel Bouteron : Préface à l' édition de la Pléiade" de la Comédie Humaine (Paris, 1945)

H.U. Forest : L'esthétique du roman balzacien (Paris, 1950).

Bernard Guyon : La création littéraire chez Balzac (Paris, 1951).

ورسالة Maurice Bardèche المذكورة بين مرجع مقالنا السابق فى العدد (٢٢) من المجلة .

الآثار الإسلامية بالعراق

بقلم الأستاذ حسن عبد الوهاب

المدائن

تناولت فى مقال سابق فى العدد العشرين من « المجلة» « بغداد وآثارها الإسلامية » وأعود فأتناول هنا الكلام على بقايا الآثار القديمة فى سامراء والموصل وكربلاء والنجف فقد احتوت على طوائف معمارية تفردت بها العراق وبلدانها، وتعتبر دعامة من دعائم العمارة الإسلامية .

ولنبدأ بالمدائن « إكتسيفون Ctesiphon» حيث قبر الصحابى المعروف سلمان الفارسى حاكم المدائن بعد الفتح الإسلامى. والمأثور عنه فى الحديث الشريف « سلمان مِنّا أهل البيت » وقد توفى إلى رحمة الله سنة ٣٧ هـ (٦٥٧ م) ، وعلى مقربة منه قبر الصحابى حذيفة بن اليمان رضى الله عنه . وكان قبره على شاطىء دجلة فنقل إلى هناك .

وهذا المزار كان من الرُّبُط المشهورة ، أنشاه سنة ٦٨٠ هـ (١٢٨١ م) ناصر الدين قنلغ ليرابط فيه أهل العلم والفقراء، وقد طرأت عليه تجديدات، منها تجديد سنة ١٣٢٣ هـ . وبالمدخل الرئيسى باب له تواشيح مكسوة بالقاشانى، يؤدِّى إلى حوش كبير تحيط به « خلاوِى» للصوفية تعلوها مثلها ، وبصدر الحوش إيوان له أبواب ثلاثة . يعلوه إفريز زخرفىٌّ حديث ، وطغراء باسم السلطان عبد الحميد ، وعلى باب الضريح لوحة من القاشانى مكتوب فيها « بسم الله الرحمن الرحيم، سلامٌ عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار » .

* * *

ولم يبق من المدائن « Ctesiphon » إلا أطلال من إيوان كسرى ، ذلك الأثر الخالد الذى بناه أحد الملوك الساسانيين. وهو أثر جليل يبلغ طوله نحو ٤٣ متراً وعرضه ٢٥ متراً وارتفاعه ٣٠ متراً .

وكان هذا الأثر موضع نقاش وجدل بين الخلفاء العباسيين ووزرائهم تغلبت عليهم فيه فكرة الإبقاء عليه . فبقى يغالب الدهر والدهر يغالبه ، إلى أن أدركت بقاياه دائرة الآثار فدعمته .

ذلك أن أبا جعفر المنصور حاول هدمه عند بناء بغداد فخالفه الرأى خالد بن برمك ، وقال له: « إنه علم من أعلام الإسلام وفيه مصلَّى على بن أبى طالب » ، فلم يسمع له وعجز عن هدمه .

وينسب إلى الرشيد أنه أمر بهدمه ، فقال له وزيره يحيى بن خالد: « لا تهدم بناء دلَّ علىَّ فخامة شأن بانيه الذى غلبتَه وأخذتَ ملكه » .

* * *

وفى طريقنا من المدائن إلى سامراء نجد مسمَّيات تذكرنا بمصر : فهناك مدينتان سُمِّيتا بالمحمودية والإسكندرية، وهناك كذلك النيل. ويقول الأستاذ العزاوى مؤرخ العراق : إن المحمودية منسوبة إلى نهر معروف بهذا الاسم وهى الآن ناحية . وأصل هذا النهر كان يمتلكه محمود باشا والى بغداد فى أوائل المائة الحادية عشرة للهجرة، أما الإسكندرية فناحية تابعة لقضاء المسيب ، وهى من بناء إسكندر باشا . وكانت خاناً يسمى خان الإسكندرية ولعله الأصل فى نسبة القرية إلى هذا الاسم .

ويحدثنا ابن جبير عن نهر النيل بالعراق، فيذكر أنه



إيوان كسرى بالمدائن
وكان إلى ما قبل سنة ١٩٠٨ مكتمل الجانبين

لما كان على شط الفرات بظاهر مدينة الحِلَّة رحل واجتاز جسراً على نهر النيل ، وهو فرع متشعب من الفرات .

كما أن بالبادية قبل الدخول إلى النجف خاناً اسمه « خان الدخيلة » وكلها مسميات مصرية .

سر من رأى (سامراء)

هذه المدينة سُمِّيت بعدة أسماء — سُرَّ من رأى وسامرّا وسرَّمَنْ را — وهي على نحو ١٣٠ كيلومتراً من شمال بغداد على ضفة دجلة الشرقية ، وتبعد عن بغداد بطريق النهر زهاء ١٧٥ كيلومتراً ، أمر بتأسيسها الخليفة العباسي المعتصم بالله بن هرون سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦ م) . وعهد إلى المهندسين باختيار أصلح المواقع لبناء القصور فيها ، ثم خط القطائع للقواد والكتّاب وغيرهم واختط المسجد الجامع وأنشأ الأسواق حول المسجد الجامع ، وجُعلت كل تجارة منفردة عن غيرها .

ثم استدعى الصناع ومعهم خشب الساج من البصرة وما والاها من بغداد . ومن أنطاكية وسائر بلاد الشام * . واستدعى صناع الرخام ، وأقيمت فى اللاذقية وغيرها من البلدان مصانع للرخام .

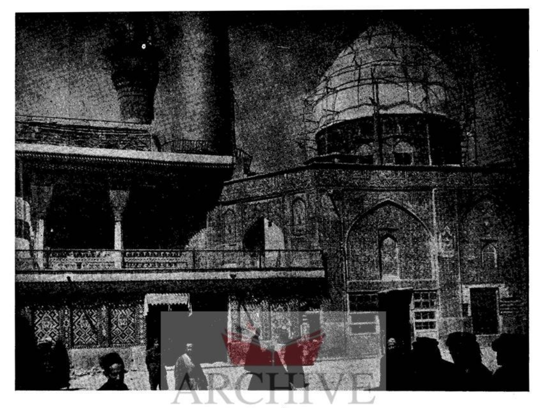
واهتم المعتصم بالصناعة ، فاستقدم من كل بلد مَن اشتهر فيه بصناعة أو مهنة من مهن العمارة والزراعة وهندسة الماء واستنباطه ، ثم استقدم من مصر من يعمل الورق ، ومن البصرة مَن يعمل الزجاج والخزف والحصر ، ومن الكوفة من يعمل الخزف ، وجعل هناك أسواقاً لأهل المهن .

وبعد وفاة المعتصم عُنى بها ابنه الواثق ووسعها وبلغ بها أوج عظمتها ، وبنى القصر المعروف بالهارونى على دجلة .

ولما توفى سنة ٢٣٢ هـ (٨٤٦م) ولى جعفر المتوكل بن المعتصم ، فأقام فى الهارونى وأقام ابنه فى قصر الجوسق وابنه المعتز فى قصر بلكوارا . وقد اتسعت فى عهده رقعة المدينة وبنى المسجد الجامع ، ثم رأى المتوكل أن يبنى مدينة تنسب إليه فوقع اختياره على مكان يسمى الماحوزة ، وأمر بتخطيط قصوره فى سنة ٢٤٥ هـ (٨٥٩ م) ، وأنشأ المسجد الجامع ، وانتقل المتوكل إلى قصور هذه المدينة سنة ٢٤٧ هـ (٨٦١ م) ، ونقل إليها جميع الدواوين .

وبعد مقتله تولى ابنه المنتصر الخلافة وانتقل إلى سامرّا وأمر الناس جميعاً بالانتقال من الماحوزة ، وأن يهدموا المنازل ، ويحملوا الأنقاض إلى سامرا فخربت ،

(*) يقصد المؤلف استجلاب الساج من تلك الموانى ، والساج خشب يجيء من الهند وغيرها .



مشهد الإمام الحسين بكربلاء وقت الإصلاح سنة ١٩٥٢

قصور الجعفرى والأسواق فى أسرع مدة .

وبانتقال الخليفة المستعين بالله سنة ٢٥١هـ (٨٦٥م) إلى بغداد أفل نجم سامرا وما حولها ، ولم تعمر نصف قرن وأصبح الناس يطلقون عليها « ساء من رأى » بعد أن كانت « سرّ من رأى » .

* * *

عفا على سامرّا الزمن فتخربت وطُمِرت ، إلى أن كشفت عنها البعثات العلمية ودائرة الآثار بالعراق ، وكان من أثر الحفريات التى أجريت العثور على كميات كبيرة من الزخارف الجصية التى كانت تكسو جدران القصور والدور وبعض الفخار والزجاج ، والوقوف على تخطيط الدُور والقصور .

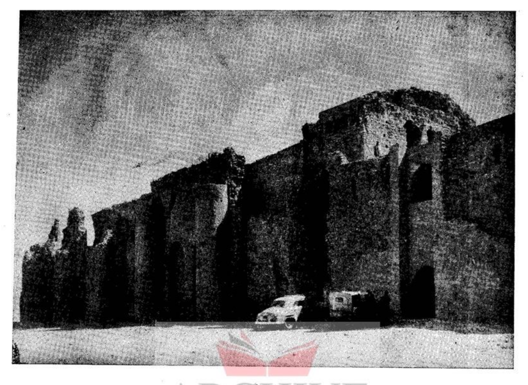
أما المقتنيات فلم يعثر على شىء منها لأن السكان كانوا قد حملوا معهم أمتعتهم ونفائسهم عند رحيلهم عنها .

وتمّ الكشف عن دار الخليفة ، وكانت من أعظم قصور سامرّا ، فعثر على بقاياها على بعد قليل من شمالى سامرّا الحالية ، وعلى حافة الجرف الصخرى المطلّ على السهل المتصل بضفة دجلة .

وقام العالم الألمانى هرزفلد بالكشف عن معالم هذا القصر فاكتشف قاعة العرش وغرف التشريفات والحمّام وعثر على صور بديعة ومواد خزفية وخشبية ثمينة .

وأهم ما تبقّى من هذا القصر عقود المدخل المطل على السهل وكانت محلاة بنقوش جصية ؛ أما بقية الأقسام فقد تحولت إلى آكام وأنقاض .

وكان فى الجهة الشمالية الشرقية من دار الخليفة حلبات السباق ، ومنها ما بلغ عشرة كيلومترات



واجهة قصر الأخيضر

وكذلك كشف التنقيب عن جامع أبى دلف ، ويبعد نحو ٢٥ كيلومتراً عن شمال سامرا حيث يقع فى المتوكلية التى أنشأها الخليفة المتوكل ، وهو فى تفاصيله يشبه جامع المعتصم ، غير أنه احتفظ بأروقته وأساطينه الداخلية ، على حين تداعت أسواره الخارجية ، وقد قامت مديرية الآثار بالتحفظ على بقاياه ، وعملت له مسقطاً أفقيا .

ومنارته على مثال منارة جامع المعتصم ذات مرْقاة خارجية ، ولا عجب فكلتاهما من عمل الخليفة المتوكل على الله .

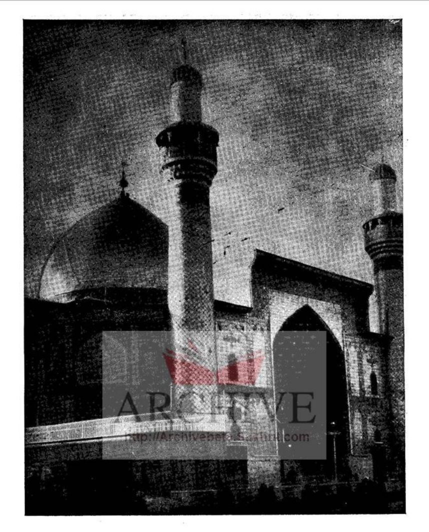
كذلك كشف هرزفلد عن قصر بلكوارا . وكان تحوطه أسوار بأبراج ، وعثر فيه على كثير من الزخارف الجصية . وتمّ الكشف أيضاً عن قصر العاشق ، وقبة الصليبية .

* * *

على أن أهم آثار سامرا الباقية الآن هى بقايا الجامع الكبير ، وهى على مقربة من شمال شرقى سامرا الحديثة ، حيث نشاهد مسجداً كبيراً لم يبق منه سوى أسواره بأبراجها نصف الدائرية ، وهى تحوط ساحة مستطيلة طولها ٢٤٠ متراً وعرضها ١٦٠ متراً .

أما مئذنته الملوية فإنها على بعد ٢٥ متراً من الجدار الشمالى وعلى محور بابه تماماً ، وهى مخروطية الشكل تقوم على قاعدة مربعة طول ضلعها ٣٢ متراً ، يصعد إلى قمتها بمرقاة حلزونية تدور حولها من خارجها ، وتبدأ المرقاة من وسط الضلع الجنوبى للقاعدة ، وتنتهى فى القمة بغرفة صغيرة مستديرة علوها ستة أمتار ، لها باب فى الجهة الجنوبية . ويبلغ ارتفاع الملوية عن سطح الأرض ٥٢ متراً . وهذا النوع من المنارات من مميزات العمارة فى العراق

وهذا الجامع جدّد إنشاءه الخليفة المتوكل بعد أن ضاق جامع المعتصم بالناس فى زمنه فهدمه ، وبنى هذا الجامع سنة ٢٣٤ — ٢٣٧ هـ (٨٤٩ — ٨٥٢ م) .



مشهد الإمام علي بالنجف

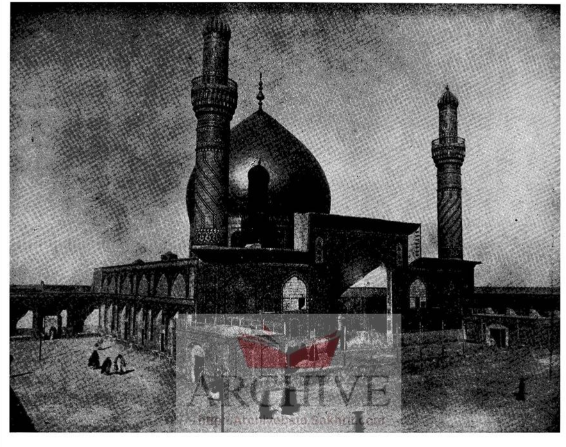
مرقد الإمام على الهادى وولده حسن العسكرى

من أعلام مدينة سامرا مرقد الإمام الهادى وولده حسن العسكرى ، يطالع القادم إليها بقبته المذهبة .

كان الإمام على الهادى يسكن سامراء فى أيام المعتصم بالله ، فلما توفى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) دُفن فى داره ولما توفى الحسن العسكرى سنة ٢٦٠ هـ (٨٧٣ م) دفن إلى جواره .

وقد توالت العناية على هذا المشهد فى مختلف العصور إلى أن جدد إنشاؤه فى حدود سنة ١٢٠٠ هـ (١٧٨٥ م) .

وإلى جانب الهادى والحسن العسكرى مرقد السيدة نرجس زوجة الحسن العسكرى ووالدة الحجة صاحب الزمان ، وعلى قبورهم توابيت من خشب الساج من حشوات مجمعة مدقوقة «بالأويمة» كوّنت أطباقاً تتوسطها حشوات كبيرة نقشت عليها آيات قرآنية وأدعية وتاريخ سنة ١١٠٩ هـ واسم الآمر بعملها ، ونصه : « بانى صندوق شاه سلطان حسين صفوى سنة ١١٠٩ هـ »



مشهد الإمامين على الهادى وحسن العسكرى
تصوير مديرية الآثار القديمة العامة ببغداد

وهذا المشهد أقل فخامة ورواء من بقية المشاهد فى الكاظمية والنجف وكربلاء : فالذهب أقل ، وكذلك كسوة القاشانى . وقد طليت قبة المشهد بالذهب سنة ١٢٨٢ ﻫ (١٨٦٥ م) بأمر السلطان ناصر الدين شاه .

أما قبة المسجد الملحق بالمشهد ومنارتاه فقد كسيت بالقاشانى الملون والكتابات . وقد حليت مداخل المشهد بالقاشانى وزخارف البللور والمرايا . وكذلك القبة . ويحاط المشهد من جهاته الثلاث بصحن فسيح .

وفى الجهة الشمالية منه باب واسع يؤدى إلى دهليز يوصل إلى سرداب الغيبة الذى يقال إن الإمامين «على الهادى وولده الحسن العسكرى» كانا يتعبدان فى إحدى غرفه الصغيرة حيث يتكون من ثلاث حجرات . وباب حجرة الغيبة فى نهاية الغرفة المستطيلة الكبيرة ، وهى حجرة صغيرة طول واجهتها «١,٨٠ — ١,٥٠ م تعرف» باسم مكان الغيبة المعتقد عند بعض الشيعة بأن الحجة صاحب الزمان بن الحسن العسكرى نزل من هذا السرداب واختفى عن الأنظار ، وأنه لابد من عودته فيقيم أحكام الدين ، ويصلح شئون البشر ، ويعيدهم إلى الصراط المستقيم ، فهو فى نظرهم كالمهدى عند أهل السنة .

ويفصل باب الغيبة عن باب الرجال باب خشبى مجمع بأشكال هندسية ، وبأعلاه شعاع من خشب مجمع



المنارة الملوية وجامع الجمعة بسامرا

تصوير مديرية الآثار القديمة العامة ببغداد

مكتوب على الإفريز الذى حوله آيات من القرآن واسم الآمر بعمله الإمام «أبو العباس أحمد الناصر لدين الله» فى ربيع الآخر سنة ٦٠٦ هـ (١٢٠٩ م).

وكسيت جدران مكان الغيبة بقاشانى ملون بأشكال زخرفية على شكل أفاريز بينها نطاق خشبى يمتد حول الجدران عليه كتابات كوفية نصها :

« بسم الله الرحمن الرحيم محمد رسول الله . أمير المؤمنين على بن أبى طالب . الحسن بن على . الحسين بن على . على بن الحسين . محمد بن على . جعفر بن محمد . موسى بن جعفر . على بن موسى . محمد بن على . على بن محمد . الحسن بن على القائم بالحق . عليهم السلام ، هذا عمل على بن محمد وابن آل محمد رحمه الله »

كربلاء

كربلاء فى جنوب غربى نهر الفرات ، وتبعد عن بغداد حوالى ١٠٥ كيلو مترات ، وسكانها نحو ٧٥٠٠٠ ما بين عراقيين وفرس وهنود وأفغان ، تحوطها البساتين ويشقها نهر متفرع من الفرات ، شاع ذكرها بعد مقتل الإمام الحسين عام ٦١ هـ ، وأصبح لها شأن يذكر ، ورحل إليها المسلمون من كل حدب وصوب لزيارة قبر الإمام الحسين .

ومشهد الإمام الحسين من أعظم وأجمل العتبات الشريفة بالعراق . وكان لتوالى العناية به واستمرارها إلى اليوم أثر كبير فى القضاء على تفاصيله القديمة ، اللهم

المنارة الحدباء بالموصل

إلا النزر اليسير ، مما جعله مسجداً جديداً برّاقاً يخطف الأبصار بذهبه البراق وفضته الناصعة وقاشانيه الملون الزاهي.

أجريت به عمارات فى عهد الدولة العباسية وشيده فناخسرو الملقب بعضد الدولة ، وأقام على القبر قبة كبيرة ووسّع الحرم فجعل مساحته المحيطة به ٢٤٠٠ متر تقريباً وذلك فى سنة ٣٧١ هـ (٩٨١ م) .

وقد قضى حريق سنة ٤٠٧ هـ (١٠١٦ م) على هذه العمارة ، فجدّده الحسن بن المفضل بن سهلان سنة ٤١٢ هـ (١٠٢١م) وشيد قبة جديدة ، ثم رممت القبة ٦٢٠ هـ (١٢٢٣ م) وأزرت الجدران بخشب الساج .

ثم جدد بناء القبة سنة ٧٦٧ هـ (١٣٦٧ م) وحيط بأروقة كما هو عليه الحال اليوم . وقد أكملت هذه العمارة سنة ٧٨٦ هـ (١٣٨٦م) وزُخرفت الروضة والأروقة بالقاشانى وكسيت المئذنتان بالقاشانى الذهبى .

وفى سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) أمر الشاه إسماعيل الصفوى بوضع تابوت خشبى للمشهد ، ولما زار المشهد الشاه عباس الكبير حفيد الشاه إسماعيل الصفوى أمر بعمل مقصورة من الحديد بقيت حتى سنة ١٣٥٧ هـ حيث استبدلت بها مقصورة من البلّور .

وفى سنة ١٠٤٨هـ (١٦٢٨ م) أمر السلطان مراد العثمانى بتشييد القبة فوق المشهد . ثم كسيت بالذهب سنة ١٢١١هـ (١٨٩٣ م . ثم كسيت المآذن بالذهب أيضاً ، أما الحجرات المحيطة بالصحن فقد كسيت بالقاشانى الملون .

وهكذا نرى أن المشهد الحالى وليد التجديدات التى أجريت به فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر وأول الثالث عشر الهجرى .

ومهما بلغ الوصف من إطناب ، ومهما كثرت الصور عنه فإن ذلك لا يجلو الفكرة الصحيحة عن روعة المشهد ؛ وإن قبته ومناراته وواجهاته المذهبة تأخذ بالأبصار ، والمقرنصات والوزرات البلّورية والمرايا تذهل الرائى ، وهو نوع من الزخرف اقتصر ظهوره على العتبات الشريفة .

وقد قامت من مصر فى سنة ١٣٦٥ هـ بعثة من نوابغ المهندسين المصريين لفحص قبة الروضة ، وأشارت بالإصلاحات الضرورية ، وقد نفذ الإصلاح طبقاً لتقريرها .

وفى الروضة الشريفة خزانة بها طنافس مطرّزة باللؤلؤ والمجوهرات ، كما أن بها شمعدانات ذهبية خالصة

كانت تضاء قديماً بشموع الكافور حول الروضة .

أما الأوانى الذهبية والسجاد ، والأوانى الفضية والنحاسية ، فهى لا تدخل تحت حصر ، ولكن مشاهدتها مع الأسف لايسمح بها إلا للقليلين .

حكى لى أحد الزملاء الآثاريين أثناء زيارتى أن تلك الخزانة تحوى من الطرائف التى لا نظير لها ما لا يقدر بمال ، وأن هناك مجهودات تبذل لإقامة متاحف تعرض فيها تلك النفائس فى كل روضة ، ونرجو فى ظل الجمهورية العراقية أن ترى تلك الطرائف النور وهى فى حماية الفنيين بجانب سدنتها الحريصين عليها .

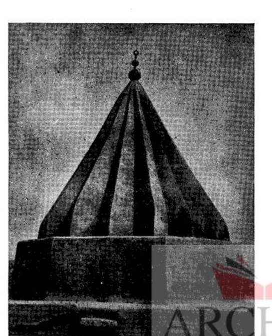
الروضة العباسية بكربلاء

على مقربة من الروضة الحسينية الروضة العباسية ، وبها مشهد العباس بن على الملقب بأبى الفضل أخى الحسين وقد استشهد مع أخيه الإمام الحسين .

وهى أقل روعة من روضة الإمام الحسين ، حيث يحوطها صحن فسيح على شكل مربع طول ضلعه ٩٠ متراً كسيت واجهات حجراته المحيطة به بالقاشانى الملون ، ولها ستة أبواب يؤدى كل منها إلى حى من أحياء كربلاء ، ومن هذه الأبواب ما هو مجدد سنة ١٣٠٤ وسنة ١٣٠٩هـ (١٨٨٦ — ١٨٩١ م) .

وهو كذلك موضع الرعاية فى جميع العصور ، مما جعله يتغير بين آونة وأخرى ؛ إذ نرى فيه مسجداً وروضة جديدة تأخذ بالأبصار بأبوابها الفضية وزخارفها المتنوعة ؛ فقد طلى بالذهب الواجهة الأمامية من البهو الأمامى للروضة السلطان محمد على شاه اللكناوى . كما ذهب الواجهة الغربية من البهو السيد حسن الملقب صدر السلطنة سنة ١٣١٩ هـ (١٩٠١ م) .

ويتوسط فناء الروضة ضريح أبى العباس تحوطه مقصورة فضية من ١٤ شقة تعلوه قبة كبيرة حلى سطحها



قبة مسجد النبى يونس بالموصل

بالقاشانى فى سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م) وحلى باطنها بمرايا ومقرنصات بللورية .

أما المئذنتان فقد كسى نصفهما الأسفل بالقاشانى سنة ١٢٢١ هـ (١٨٠٦ م) ونصفهما الأعلى بالذهب سنة ١٣٠٩ هـ (١٨٩١ م) .

قصر الأخيضر

نترك كربلاء متجهين إلى روضة الإمام على بالنجف وفى الطريق إليها نرى بقايا الخانات التى كانت منتشرة فيما بين كربلاء والنجف ، وهى متأثرة بالتحصينات من حيث الأسوار بأبراجها .

وفى وسط البادية حصن الأخيضر ، وهو البناء المحصن العظيم القائم فى البادية إلى جنوب غربى كربلاء .

وأول ما يسترعى الأنظار إلى هذا البناء ارتفاعه، وعظمة أبراجه ، وهو مبنى بالدبش بناء غير منتظم ، دعمت واجهاته بالأبراج على مسافات متقاربة يغلب عليها اللون البنى الفاتح .

وله أربعة أبواب أحدها بارز عن الواجهة التى تعلوه ويعلو القسمين الجانبين له أثر طاقات وزخارف .

وهذه الأبواب مثل أبواب الحصون تعلوها فتحات تصب المواد الكاوية منها على من يحاول اقتحامها .

والمبانى من داخله بالآجر المحكم البناء ، وعقوده متقنة البناء ، وبعضها مخوص ، وبه بعض القباب .

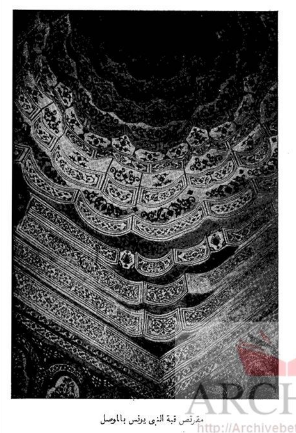
وعلى جانبى الداخل من الباب الشرقى حجرتان معقودتان، ثم طرقة تغطيها قبة مخوصة الأضلاع ، يتفرع منها طرقتان يمنة ويسرة ، ثم مستطيل على جانبه الأيسر ممر مستطيل .

ويلاحظ فى ظهر الباب الأول شبابيك بعضها فوق بعض تشابهها شبابيك فى مثل وصفها بمساجد العصر الأول والثانى بمصر . كما يلاحظ فى وجه الباب الثانى أثر شبابيك قندلية وطاقات مقرنصة من حطة واحدة، وكلها تفاصيل عمارات إسلامية .

وبداخل القصر مسجد لاأشك فى أنه من عصر البناء ومرتبط به ويتوسطه صحن وبه محراب . ويحوط الصحن إيوانان معقودان يقومان على عمد ضخمة ؛ أما الإيوان الشرقى فينتهى طرفاه بقبتين معقودتين كان ما بينهما معقوداً ، وما زال إفريزه فوق المحراب محتفظاً ببعض تقاسيمه الزخرفية ، واشتركت تفاصيله وتفاصيل القصر . وإنى أميل إلى الأخذ برأى القائلين بأن القصر من أبنية العصر الإسلامى ، وربما يرجع إلى أبنية القرن الثانى الهجرى .

النجف

وقبل الوصول إلى النجف تطالعنا منارات وقباب روضة الإمام على ببريقها الذهبي الأخاذ . وهذه الروعة



مقرنص قبة النبى يونس بالموصل

وهذا الجمال يتضاءلان عند الوقوف على قبر الإمام على رضى الله عنه .

وروضة الإمام على لا تقل روعة عن الروضة الحسينية فقد طليت واجهة الروضة بالذهب، وكذلك المنارتان الأماميتان والقبة الكبيرة .

وهى كبقية المشاهد تناولتها أيدى التعمير والتجميل حتى جعلت منها مشهداً حديثاً براقاً جدد غالبه سنة ١٢٦٦ ، ١٣٢٧ هـ (١٨٤٩ ، ١٩٠٩ م) وأخيراً أقيم على مدخل الروضة الباب الذهبي الكبير .

وقد جددت قبة المشهد ثمانى مرات، كان آخرها — وقد غشاها بالذهب نادرشاه — سنة ١١٥٦هـ (١٧٤٣م)

وكما تأخذ القبة من الخارج بالأبصار فإنها من الداخل ذات أضواء وهاجة تنعكس على المقرنصات البلّلورية والوزرات المرآة والمقصورة الفضية .

الموصل

لعلها أقدم مدن العراق التى احتفظت بأكبر مجموعة من آثارها ، وقد امتازت بطابع خاص فى أبوابها ومحاريبها ومناراتها وقبابها .

وتعد مدينة الموصل من أشهر مدن العراق وأجلها شأناً ، وهى تلى بغداد سعة وعمراناً ، وتبعد عنها بنحو ٢٦٨ ميلا يقطعها القطار فى ليلة واحدة .

وهى تقوم على يمين نهر دجلة فى موضع جميل نزه ، ويقابلها فى الجانب الأيسر للنهر على بعد يسير من ضفته أطلال مدينة نينوى إحدى عواصم الدولة الأشورية .

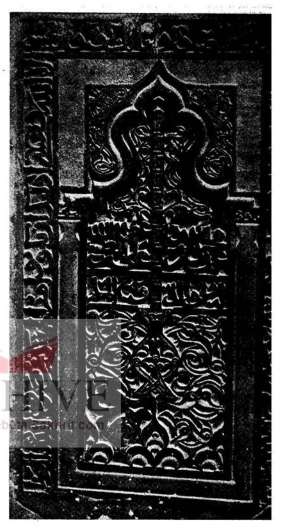
وقد لعبت الموصل أدواراً مهمة بعد الفتح الإسلامى ، فكان لها شأن فى أيام الخلفاء الراشدين وأيام الأمويين والعباسيين ، ثم الدويلات التى نشأت بعدهم .

على أن أشهر من حكم الموصل بعدهم الدولة الأتابكية وأولها عماد الدين زنكى مؤسس البيت الأتابكى ، فقد تولى الحكم سنة ٥٢١ هـ (١١٢٧ م) وانتهى أمرها بوفاة بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٥٧ هـ (١٢٥٨ م) الذى استحوذ على الحكم لاتصاله بهذا البيت . وأبرز الآثار الباقية فى الموصل ترجع إلى تلك الحقبة وخاصة منشآت بدر الدين لؤلؤ التى تتفق غالباً طرزاً وزخرفاً .

الجامع النورى

هو من أكبر مساجد الموصل . ومنارته أكبر وأعلى مناراتها ، وهى المعروفة بالمنارة الحدباء لميل ظاهر فيها .

وقد تداعى الجامع القديم وتجدد سنة ١٩٤٤ ، وقد احتفظ بمنارته المعتبرة من الآثار الهامة ؛ فهى قائمة على قاعدة مربعة حليت جوانبها بزخارف تقوم فوقها منارة أسطوانية مبنية بالآجر المزخرف بأشكال متنوعة ، وامتازت بوجود سلمين بداخلها لا يرى الصاعد النازل ، وهى ميزة لمنارات بغداد والموصل ، كما احتفظ بمحرابه الجميل ونقل إليه أيضاً محراب من الجامع الأموى بالموصل بعد



محراب القبة بمسجد النبى يونس بالموصل

وملحق بالروضة خزانة خاصة مملوءة بالهدايا ما بين سجاد ومجوهرات وقناديل وشمعدانات ذهبية وفضية . وكم أتمنى أن تنفذ فكرة إقامة متحف يضم شتات تلك المجموعة النادرة لصيانتها والإفادة منها علمياً وفنياً هى ومكتبة المشهد .

ومقبرة النجف « وادى السلام » مقدسة كمقبرة وادى الصفا بكربلاء .

تخربه مكتوب عليه أنه عمل سنة ٥٤٣ هـ (١١٤٨م واسم صانعه سيف البغدادى .

وعلى يمين المحراب الكبير وسط المصلى منبر رخامى صنع سنة ١١٥١ هـ (١٧٣٨ م) .

مرقد الإمام عون الدين بن الحسن

هو فى الجنوب الشرقى من المدينة ، والباقى منه الآن قبة كبيرة تعتبر أعلى قبة بالموصل ، أمر بإنشائها بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م). والقبة مغطاة بشربوش[(١)] به بقايا كسوة من القاشانى . وهذا الطراز هو الشائع فى قباب الموصل .

والمدخل من الرخام ، وهو مثال لأرقى المداخل المعاصرة له أحاطت به كتابات نسخية ، ثم إفريز زخرفى على شكل محاريب صغيرة حلى داخلها بزخارف مورقة . والعتب الرخامى على شكل مزررات زخرفية يعلوه سطر مكتوب فيه : «أمر بعمله تقرباً إلى الله تعالى الملك الرحيم بدر الدنيا والدين أبو الفضائل عز الدين» . ومصراعا الباب مغشيان بالنحاس بأشكال هندسية ، وعليه اسم صانعه .

وقد أزرت جدران القبة بالرخام الأسود المنزلة فيه الكتابة برخام أبيض ، واشتملت على آيات من القرآن وألقاب بدر الدين لؤلؤ وتاريخ سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م)

والمحراب منحرف فى ركن القبة وهو من الرخام المنقوش ومكتوب عليه آيات قرآنية ، وفى زوايا القبة وقطبها مجموعة من المقرنصات المحكمة المنقوشة ، يغطيها من الخارج الشربوش المخوص .

ويتوسط القبة تابوت خشبى حليت أرضية الكتابة ذات الألفات الطويلة بزخارف دقيقة .

ومكتوب عليه آيات قرآنية واسم أبى الفضائل

(١) الشربوش : قمة مسلوبة من أعلى مفرطحة من أسفل تشبه القمع .

محراب الجامع الأموى بالجامع النورى بالموصل

بدر الدين لؤلؤ وتاريخ سنة ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م) وهو كذلك مثال للتوابيت الخشبية فى الموصل وخاصة ما أمر بعمله بدر الدين لؤلؤ مثل تابوت يحيى أبى القاسم سنة ٦٣٧ هـ (١٢٣٩ م) .

ومن طراز هذه القبة مرقد الإمام يحيى أبى القاسم على ساحل دجلة الأيمن فى شمالى أطلال قصر السلطان لؤلؤ وهو الآمر بإنشائه أيضاً ؛ ولذلك تراه يتفق معه فى

مسجد النبي يونس

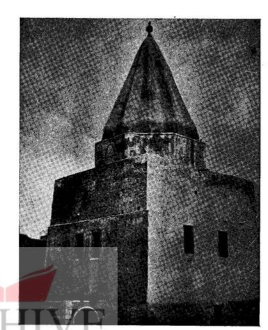
هذا المسجد شرق الموصل فى قرية نينوى ، وتعرف بقرية النبي يونس ، على تل مرتفع . وهو من المساجد القديمة ، أشار إليه الرحالة والمؤرخون ، فذكره المسعودى فى كتابه مروج الذهب ، كما وصفه ابن جبير لما زار الموصل سنة ٥٨٠ ھ ، ثم جدده إبراهيم الختنى فى عهد تيمورلنك ، ومكتوب حول لوحة زخرفية بوسطها قنديل ما نصه :

« أمر بتجديد عمارة هذا المشهد العبد الفقير إلى الله تعالى المولى المخدوم ملك الأمراء والوزراء جلال الدين إبراهيم الختنى عز نصره » .

ولعل ما يرجع إلى تاريخ تلك الحقبة القبة الحالية والمحراب الرخامى المكتوب حوله : « بسم الله الرحمن الرحيم : إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر (الآية) » ويتدلى فى وسطه قنديل ، مكتوب بآخره : « عمل محمد ابن الأستاذ على بن الطيب » .

والقبة من نوع الشربوش مضلعة من الخارج ومفرغة من الداخل ، أى بخلاف قبة بدر الدين لؤلؤ فهى قبة يعلوها شربوش . وقد حليت مقرنصاتها وقطبها بزخارف ملونة بالبوية ، وكسيت جدرانها بتربيع من القاشانى الفيروزى . ولعل تلك الزخارف ترجع إلى عمارة سنة ١١٣٠ ھ (١٧١٧ م) والمدوّن تاريخها على باب القبة .

وقد نقل من مساجد الموصل تفاصيل هامة من أبواب ومنابر وتوابيت ومحاريب وزخارف جصية ومداخل رخامية أودعت متحف الآثار العربية بخان مرجان ببغداد فى متحف القصر العباسى ، وحبذا لو أنها نقلت إلى متحف الموصل وبخاصة أنه قد بدئ فيه بإعداد القسم الإسلامى ؛ وذلك لتستكمل الموصل عرض حضاراتها الثابتة والمنقولة .



قبة مرقد الإمام عون الله بالموصل

كثير من التفاصيل ، ومثلها أيضاً قبة المدرسة البدرية التى أنشأها بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٥٧ ھ (١٢٥٨ م) .

مرقد قضيب البان

قضيب البان هو المولى الصالح المتوفى سنة ٥٧٣ ھ (١١٧٧ م) وأظن أن قبته الآن فى ذمة التاريخ لأنى حينما زرتها فى سنة ١٩٥٢ كانت فى غاية الخطورة . وقبته التى أدركتها تعطى لوناً آخر من قباب الموصل فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الهجريين : فهى شربوش مضلع من الداخل والخارج ، ولعلها ترجع إلى عمارة سنة ١١٢٣ ھ ١٧١١ م وبها محراب من الرخام مزخرف بأغصان تتدلى منها أوراق عنب مع عناقيدها يكاد يكون فريداً فى بابه .

المراجع :

كتاب البلدان لليعقوبي طبع بريل بليدن سنة ١٨٩١.
تاريخ الرسل والملوك للطبري طبع الحسينية
رحلة ابن جبير طبع ليدن سنة ١٩٠٧
معجم البلدان لياقوت الرومي طبع مصر
الوزراء والكتاب للجهشياري طبع الحلبي سنة ١٩٣٨
تاريخ الكامل لابن الأثير طبع بولاق
رحلة المنشي البغدادي . تحقيق ونشر الأستاذ عباس العزاوي . بغداد سنة ١٩٤٨
تاريخ العراق بين احتلالين . للأستاذ العزاوي طبع بغداد سنة ١٩٤٨
ري سامرا للدكتور أحمد سوسة طبع بغداد سنة ١٩٤٨
الرافدان — موجز تاريخ العراق . تأليف سيتون لويد . ترجمة طه باقر وبشير فرنسيس
أيام بغداد لأمين سعيد طبع الحلبي بالقاهرة
مدينة الحسين أو مختصر تاريخ كربلاء للسيد محمد حسن آل كليدار .
طبع بغداد وإيران سنة ١٩٤٧ — ١٩٤٩
الكتابات المحررة في أبنية الموصل . جمعها نقولا سيوفي حققها ونشرها سعيد الديوه جي بغداد سنة ١٩٥٦
تاريخ الموصل للمطران سليمان الصايغ طبع لبنان
الآثار والمباني العربية في الموصل لأحمد الصوفي
منية الأدباء في تاريخ الموصل الحدباء . تأليف ياسين بن خيرالله المعمري . تحقيق ونشر سعيد الديوه جي . الموصل سنة ١٩٥٢
باب الغيبة من نشريات مديرية الآثار القديمة
الأخيضر من نشريات مديرية الآثار بغداد سنة ١٩٣٧
سامرا من نشريات مديرية الآثار بغداد سنة ١٩٤٠
دليل تاريخي على مواطن الآثار العراقية . أصدرته مديرية الآثار سنة ١٩٥٢ بمناسبة مهرجان ابن سينا

● والحق أقول إن مؤرخي العراق القدامى والمعاصرين كانت لهم عناية كبيرة بتدوين تاريخ العراق ، مما جعل المكتبة العربية تزخر بثروة تاريخية وجغرافية عنها بالرغم مما أصاب المكتبة الإسلامية من محن في مختلف العصور .

ويكفي أن أحيل القارئ إلى ما كتبه الصديق الأستاذ كوركيس عواد مدير مكتبة المتحف العراقي في مجلة سومر ج ١ مجلد عاشر سنة ١٩٥٤ عما نشر مطبوعاً عن بلدان العراق باللغة العربية من ص ٤٠ إلى ٧٢ .

وإلى ما نشره في مقتطف نوفمبر سنة ١٩٤٤ عما سلم من تواريخ البلدان العراقية من ص ٣٦٤ — ٣٨٩ ، وفيه يستقصي ما انتهى إليه خبره وما اطلع عليه منها مشيراً فيه إلى المطبوع والمخطوط .



مواطن النقص فى تطور الحضارة الحديثة

بقلم الدكتور هادى إلمير بارنس

نستطيع أن نفهم أزمة الحضارة فى منتصف هذا القرن ، لو أننا نظرنا إلى عصرنا ومشكلاته من الوجهة التاريخية الصحيحة .

على أنه من الخطر دائماً أن نتخذ من الماضى معايير ومقاييس ؛ لأن الحقب التاريخية لا تتكرر بالكيفية ذاتها تماماً ؛ فمن الخطأ مثلا أن نتخذ لجيلنا تعاليم معينة من تاريخ الإمبراطورية الرومانية ؛ فإن عنصر المقارنة معدوم حتى لو أردناه بالنسبة إلى مسألة بعينها حدثت فى العصرين ؛ فقد كان المجتمع هناك فى ذلك الحين مجتمعاً بسيطاً غير صناعى ، منظماً وفق مقتضيات الإنتاج الزراعى ، كما كان يشوبه النقص ؛ أما عصرنا فيتميز بمدنية صناعية متقدمة ، متعددة النواحى تقوم على اقتصاديات آلية قوية ، وقد بلغ درجة الفيض والزيادة على الحاجة فى الإنتاج .

وبالرغم من ذلك فإن الاستعانة ببعض الأحداث العامة التاريخية المتشابهة ، أمرٌ نافع مفيد ، ويبدو أن أهمَّ شىء فى هذه الناحية هو النظرية القائلة بأننا اليوم فى بداية فترة الانتقال الرابعة الكبيرة من التاريخ البشرى ، أو بعبارة أخرى ، إننا اليوم نجتاز الثورة العالمية الرابعة الكبرى .

ولا تقتصر الثورة العالمية ، فى رأينا ، على الانقلابات الدموية التى اعتدنا أن نقرنها بكلمة ثورة ، ولو أن استخدام القوَّتين العسكرية والمدنية قد لازم دائماً انهيار النظم الاجتماعية القائمة ، وبناء نُظم جديدة . والذى نفهمه هنا من مدلول « الثورة العالمية » ، أنها انقلابٌ أساسىٌّ فى النظم الاجتماعية والتعاليم السائدة ، وكذلك فى الأسس السياسية والاقتصادية التى تحكم المجتمع البشرى ، بحيث ترتفع طبقة جديدة من الحكام والقادة ، وعندئذ إما أن تقوم نُظم جديدة ، وإما أن تطرأ تغيرات أساسية على النماذج الحضارية الحالية ؛ وبهذا ينشأ طراز جديد للحضارة ، كما تتجدد أسس المجتمع والفلسفة الاجتماعية .

ولقد أثمرت أولى هذه الثورات العالمية ما نسميه بداية التاريخ ؛ وحينئذ تخلصت البشرية من المجتمع القَبَلى ومن حضارة مادية تقوم على آلات مصنوعة من الحجارة ، ومن النشأة البدائية لفلاحة الأرض وتربية الماشية والاقتصار على لغة التخاطب وحدها ، وتطورت إلى المجتمع القومى الذى يعتمد على الآلات المعدنية ، وعلى نظام زراعى مكتمل ، وصلات تجارية إقليمية ، كما عرفت لغة الكتابة . وتمَّ هذا التغير فى الشرق القديم بين عامى ١٠,٠٠٠ — ٢٥٠٠ قبل الميلاد .

أما الثورات العالمية الثانية فقد حدثت بين عامى ٣٠٠ — ٨٠٠ بعد الميلاد ؛ إذ انهار وقتئذ المجتمعان الأوروبيان القديمان للدولة والمدينة ، وحلَّ محلهما مجتمعٌ إقطاعىٌّ مسيحىٌّ على أساس اقتصادى زراعى . ولقد نما هذا النظام الاجتماعى الجديد ، واستمر خلال ما نسميه « العصور الوسطى » كنظام للحياة فى تلك العصور .

وقد امتدت الثورة العالمية الثالثة من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ، وحلَّ نظام الدولة الوطنية محلَّ النظام الإقطاعى الزراعى المسيحى ، وفى هذه الفترة

نشأ الحكم الملكي المطلق ، والحكومات النيابية والدستورية المختلفة ، واتسعت الصلات التجارية الدولية والصناعة الآلية ، وقام النظام الرأسمالي ، وظهرت الطبقة البرجوازية في الحياة الاقتصادية والسياسية في غربي أوروبا .

أما الثورة العالمية الرابعة فهي في جُلّها من ثمرات القرن العشرين ؛ ففي هذه الحقبة الأخيرة الحرجة ، تعرضت أهم الأسس والنظم التي قامت في الثورة العالمية الثالثة ، للأعباء نفسها وللتطبيقات الجديدة التي أودت بنظام الإقطاع ونظام الطوائف الحرفية وبالدولة العالمية الكاثوليكية المتحدة بعد عام ١٥٠٠ .

ومما لا يكاد يصدقه العقل ، أننا اليوم ، وفي الثلث الثاني من القرن العشرين ، في وضع مشابه للوضع الذي وُجد فيه العالم الغربي حوالي عام ١٥٠٠ ؛ ومع هذا فإن كثيراً من المظاهر يؤيد الرأي القائل بأنه منذ عام ١٩٠٠ قد وقعت انقلابات هي أبعد مدى وأعظم أثراً مما شهده أحد القرون السابقة ، وربما كان الانقلاب الحديد أهمّ انقلاب في التاريخ البشري كله .

إننا نجتاز اليوم الثورة العالمية الرابعة الكبرى ، وهي إمّا أن تنوء على الجنس البشري عصراً من السلام والرخاء والأمن لم يشهد مثله من قبل ، وإمّا أن تلقي بالعالم في خضم من الفزع والفوضى ، وتعود بنا إلى مستوى الجهل والتوحش . وأغلب الظن أن النهاية متوقفة على إمكانياتنا في أن نصلح النظم القائمة ونعيد النظر فيها ؛ وبهذا وحده تؤهل البشرية لأن تضع مواردها الكبيرة العلمية والفنية في خدمة الإنسانية ، بدلا من استخدامها أداةً للفقر والتخريب .

* * *

وكان أهمّ أسباب الثورات العالمية وجود تنافر أو عدم تطابق بين الحضارتين المادية وغير المادية . ولقد أدّى تحسُّن الآلات والأسلحة في بداية التاريخ إلى انهيار الحياة البسيطة في المجتمعات القَبَلية ، ودفع الجنس البشريّ في سبيل الفتح ، وانفسحت رقعة الأماكن التي يسكنها الناس ، وغدا موطن السكن المشترك ،لا قرابة الدم ، هو أساس النظام الاجتماعي ؛ وهكذا نشأ المجتمع الوطني .

وحدث بعد ذلك أن سبق النمو الاجتماعي والثقافي في المدنية الوثنية القديمة ، التقدمَ في العلوم والفنون ؛ وهذا هو عين ما حدث في الإمبراطورية الرومانية القديمة ، ولا سيما في مشكلات الحكم ، حيث أعوزتها الوسائل التي نملكها اليوم ، في إذاعة الأنباء وفي طرق المواصلات .

وقبيل مطلع القرون الوسطى ساعد القوس الآلي واختراع البارود على إنهاء نظام الإقطاع ، وأدّى تحسُّن الآلات الزراعية إلى زيادة الغلة وتحقيق ربح من الإنتاج الزراعي ، كما أدّى استعمال محطات البريد وعمل الإطارات الحديدية للعجلات إلى تحسين وسائل النقل ، ويسرت آلات الغزل والنسيج صنع الملابس الصوفية ؛ وأدّت البراعة في اختراع الآلات البحرية وبناء سفن تمخر عباب البحار إلى القضاء على إقليمية العصور الوسطى ، وإلى تنشيط التوسع الأوروبي ؛ وهكذا نشأ العالم الحديث .

ثم جاءت نهضة العلوم وفنون الصناعة الحديثة وقيام ما لا يقلُّ عن أربع ثورات صناعية أمدّتنا بالحديث من الصناعة وطرق المواصلات ووسائل إذاعة الأنباء ، وغيرت تماماً كُنْهَ حضارتنا المادية ومجرى حياتنا ، ولم يحدث في عصر سابق مثل هذا التوتر الذي نشهده اليوم بين الفن الصناعي من ناحية والنُّظم الاجتماعية من الناحية الأخرى ، ولدينا اليوم علوم جديدة كل الجِدّة ، فضلا على أن حضارتنا المادية متشعبة متعددة النواحي وذات كفاية ترتفع كثيراً عن مستوى مثيلاتها في العصور السابقة . وعلى عكس هذا فإن نظمنا وأوضاعنا العقلية وتفكيرنا الاجتماعي ، — وهي التي نحاول السيطرة بها

جميعاً على الحضارة المادية والانتفاع بها — إنما هى عبارة عن مركب عتيق مما ظفرت به الإنسانية منذ العصر الحجرى حتى مطلع القرن الثامن عشر ، ونستطيع أن نستنبط من هذا التفكير إيضاحاً لانهيار النُّظم الحديثة وسرعة الثورة العالمية الرابعة .

ويتمثل أهمُّ سبب لانهيار حضارتنا فى النمو العظيم الذى ماكان يخطر بالخيال للعلوم والفنون فى العصر الحاضر من ناحية ، وفى قصور نُظم حياتنا وتفكيرنا الاجتماعى من الناحية الأخرى .

* * *

إن مظاهر التقدم الكبير فى عالم الطيران — الطائرات النفاثة التى تدور حول الكرة الأرضية فى بضع ساعات — وإنتاج القنبلة الذرية وغيرهما ، إنما هى أمثلة جديدة مدهشة تشهد مدى سبق عالمنا الصناعى النظمَ الاجتماعية والأوضاع الفكرية التى نعيش فيها .

إن هذه التطورات الحديثة قد هزّت بعض الناس وردّتهم إلى وعيهم ، فأدركوا أن خطأ ما يشوب حياتنا باطراد ؛ ولكن القلة هى التى تعرف كُنْهَ هذه المشكلات التى تلعب دوراً فى هذه الناحية ، وتدرك مداها .

ولقد سبق القول بأن السبب الأساسى للثورات العالمية الأربع ، إنما هو وجود التنافر أو عدم التوافق بين الحضارتين المادية وغير المادية : ففى حوالى عام ١٧٥٠ أخذت العلوم والفنون الصناعية تنمو ، كما أخذت تستخدم الوسائل العلمية الحديثة ، وكانت النتيجة أن تتابعت ثورات صناعية أفاءت علينا صناعة حديثة وأساليب جديدة للمواصلات والمراسلات ؛ وبهذا غيرت حضارتنا المادية تغييراً كليا .

ولدينا اليوم « توربينات » ينتج بعضها طاقة تربى على طاقة العمال جميعاً فى الولايات المتحدة ، ونملك آلات أتوماتيكية ذات كفاية إنتاجية يدهش لها الإنسان : فأحد المصانع — مثلا — ينتج ٦٥٠,٠٠٠ مصباح كهربى فى اليوم الواحد ، أى أن العامل ينتج اليوم مثل ما كان يستطيع إنتاجه بالوسائل القديمة ١٠,٠٠٠ مرة . وتسيطر على هذه الآلات الأتوماتيكية صفائح حرارية « ترموستات » أو ما يسمى « العيون الكهربية » ، ولكنها تتوقف كلية على العامل الإنسانى الذى لا يمكن أبداً أن تبعده هذه الآلات عن نطاق الإنتاج الآلى .

ولدينا سيارات عامة ضخمة تنهب الأرض ، وقاطرات « ديزل » نظيفة سريعة مريحة ، وطائرات نفاثة سريعة مأمونة .

ولدينا ناطحات سحاب ضخمة ، وقد تثير حماماتنا الحسد فى قلب أحد قياصرة الرومان ، ونظام المراسلات متشعب لدرجة لا يصدقها العقل ، وهو ذو كفاية كبيرة .

وكذلك يبدو الراديو والتلفيزيون اختراعين خارقين فى نظر الذين ماتوا فى غضون الحرب العالمية الأولى ، أى منذ وقت قريب . أما فنُّ الرادار فهو أكثر أهمية بالنسبة إلى إمكانياته ، ولقد أصبحت المطابع فى حال ينبهر لها جوتنبرج .

إن كل قطاع فى إنتاجنا الآلى المعاصر يثير فينا كثيراً من مثل هذه الأسئلة الجديدة .

ومع ذلك فإن كل ما حصلنا عليه من التقدم الكبير فى ناحيتى العلوم والفنون الصناعية تقابله أنظمتنا المتوارثة المتأخرة التى تمَّ وضعها فى معظم قطاعاتها منذ عام ١٨٠٠ .

ولقد قام نظام الدولة الوطنية حوالى نهاية العصور الوسطى ، ثم أحكم رباطه بالقانون العام بمعاهدة صلح وستفاليا عام ١٦٤٨ ، وقامت الحكومات النيابية — بعد أن بدت بوادرها فى العصور الوسطى — على أساس وطنى فى القرن السابع عشر فى إنجلترا . وفى نهاية القرن الثامن عشر فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى فرنسا كما قامت الديموقراطيات فى بعض البلاد الصغيرة حوالى عام ١٨٠٠ .

أما النظام الرأسمالى الذى ترجع نشأته إلى النظم المصرفية والتجارية والأفكار البروتستانتينية الأخلاقية التى عرفت خلال العصور الوسطى ، فقد ساد الحياة الاقتصادية فى المدن قبل عام ١٨٠٠ بفترة طويلة ، وبدأت المناداة بعدم المساس بحقوق الملكية الفردية على لسان جون لوك قبيل نهاية القرن السابع عشر .

أما أنواع المجتمعات المحلية والعشائر البدائية(١) ، فترجع نشأتها إلى عصر المجتمعات القبلية ، وأما نظام التنشئة المتحررة الذى نتبعه ، فهو من وضع أصحاب المذهب الإنسانى فى عصر النهضة ، ويمكن أن تُعْزَى أصول هذا النظام ووجود تعليم أرقى إلى العصور الوسطى .

* * *

إن الفجوة الآخذة فى الاتساع بين العلوم والفنون الديناميكية من ناحية ، وبين أنظمتنا وتفكيرنا الاجتماعى من ناحية أخرى ، هى المظهر الأهم الفاصل ، لما نسميه التأخر الحضارى ، وهو ما فصله الأستاذ « وليم . ف . أوجبورن » منذ جيل مضى فى كتابه « التغير الاجتماعى » .

وثمة وجهة نظر أخرى تتصل بهذا التأخر الحضارى – إلى جانب هذه الفجوة الآخذة فى الاتساع بين فنوننا الصناعية وأنظمة حياتنا التقليدية نسبيا – وتتمثل فى هذه الحقيقة ، وهى أن وسائل النقل الحديثة وطرائق المواصلات والمراسلات قد أسفرت عن كثير من الأوضاع الاجتماعية الجديدة ومزيد من الضغط الاجتماعى لم تؤهلنا لمجابهتها الحياة البسيطة فى المجتمعات الفردية أو البدائية التى سادت الحياة البشرية منذ فترة قصيرة . ونحن نعيش اليوم فى ظل مجتمع عالمى ، ولكننا فى آرائنا الاجتماعية وكيفية انفعالاتنا الشخصية تغلب علينا النزعة إلى النظم المحلية التى نشأنا فيها : مثل الأسرة والجيرة ، أى إلى « العشائر البدائية » كما يسميها الأستاذ « تشارلس هـ . كول » .

وكذلك يبدو التأخر الحضارى فى هذه الحقيقة ، وهى أن مجتمعاتنا البدائية – كالأسرة ومجموعات اللعب(١) والجيران – التى تنتمى إلى حضارة محلية ، تنهار فى حياة المدن بأسرع مما يتيح نموّ النشاط العام والنظام الاجتماعى ؛ ولهذا فهى لا تستطيع القيام بوظائفهما . وقد أدى هذا إلى الحد من النظامين الشخصى والأخلاقى ؛ ومن ثم دفع إلى فوضى اجتماعية .

ولما كانت الشخصية والسلوك ينشأان فى معظم الأحوال عن طريق هذه المجموعات الشخصية البسيطة ، فإن انهيارها أسفر عن فوضى شخصية واجتماعية . .

ولا يقل أهمية عما ذكر أننا نجد التأخر الحضارى بين هذه النظم نفسها ؛ لأن بعضها أسرع تغيراً من غيره : والنظم الاقتصادية عادة أكثر قابلية للتغير من النظم الدينية والأخلاقية .

وقد يرجع هذا إلى أن الحياة الاقتصادية أكثر تأثراً بالزمن وظروفه ، وأقل تأثراً بالأمور العاطفية . ويعتبر قصور هذه النظم عن التكيف بسرعة ملائمة ، وفق التقدم فى العلوم والفنون الصناعية ، مسئولا عن كثير من مشكلاتنا الاجتماعية الهامة .

* * *

ونجد بعد هذا أن طابع الحرب المتلفة ، قد دفع بمشكلة التأخر الحضارى إلى فترتها الحرجة الخطيرة ، فنحن نحسِّن دائماً من إنتاج الطائرات الحربية وحاملات الطائرات والمصفحات ووسائل إصابة الهدف وبنادق الهجوم والمدافع البعيدة المدى والصواريخ والقنابل الذرية ، ونستخدم كفايات المعامل الجامعية والشركات العلمية والبحوث الصناعية لكى نشقّ طرقاً جديدة لإيجاد وسائل للحرب أكثر فاعلية وأبلغ أثراً ، ويبدو أن لا نهاية للذكاء الذى نكرسه للمشكلات الفنية العسكرية .

ومن ناحية أخرى فإن مشكلة الحرب الاجتماعية

---

(١) Primärgruppen

(١) Spielgruppen

والحضارية تلقى منا نظرة عاطفية تمت إلى عصر القوس والنبل بصلات وثيقة ، كما أن النماذج العقلية والاجتماعية للقادة السياسيين والعسكريين خلال الحرب العالمية الثانية ، كانت فى مجموعها مطابقة تماماً لنماذج سنحريب ويوشع ، وهو ما مثّله فى براعة الكاتب «ف . ج . ب . فيل» فى كتابه القيم «التقدم نحو البربرية» .

ومهما تكن الأغراض الاجتماعية التى حققتها الحرب فى الزمن السالف ، فقد أصبحت اليوم على النقيض من ذلك : إنها اليوم أشدّ خطر يهدد الحضارة ، كما أن وسائلها قد أصبحت رهيبة طائشة . وهى — كما قال الجنرال «عمر ن . برادلى» فى وضوح تام — منافية تماماً لقواعد الأخلاق إذا اعتمدنا عليها فى تنظيم العلاقات الإنسانية . ومع ذلك فإن أذكى العقول فى العالم ما زالت مشتغلة بهذه المهمة ، وهى أن تبلغ بالحرب درجة أعلى وأعظم فى مجال الخوف والتدمير . وحيال هذه الأوضاع ليس فى مقدورنا ، وفق أنظمتنا القديمة ، إزاء مشكلة الحرب والسلام ، إلا أن نلقى نظرة أسف وعجز عندما تطفئ القنابل الذرية والصواريخ الذرية والجراثيم الفتاكة والمبيدات الكيميائية شعلة الحضارة البشرية .

* * *

إن الحديث عن الحرب كمثال للتأخر الحضارى يقرّبنا من لبّ المشكلة ؛ لأنه أدّى فى الأزمنة الغابرة إلى عواقب سيئة عمليا : فأوجد مثلا مشكلات اقتصادية مثل الإسراف ونقص الاستهلاك وانخفاض مستوى الحياة والفقر والبطالة وغيرها ، وإليه يعزى نقص المساكن ، كما يعزى إليه كثير من الأمراض التى لم توجد من قبل والهزال والموت ، وكذلك كان هو الباعث على إثارة معظم الحروب التى شهدها عصرنا ، وحال دون تحقيق الخطط المناسبة البنائية للسلام .

ولكن بالرغم من كل هذه الحوائل والأضرار التى نشأت عن التأخر الحضارى ، استطاعت البشرية فى معظمها فيما مضى أن تجتاز الأزمات التى مرّت بها ، إلا أن التقدم فى إنتاج الطاقة الذرّية والجهود التى تبذل لزيادة كفاية الحرب الجوية وحرب الجراثيم والحرب الكيميائية وأمثالها ، قد أوجد فى هذا الوضع حالا جديدة كل الجدّة وأشد خطراً وذعراً .

وفى هذا الوقت ، ومن الآن فصاعد ، أصبح العمل على الحد من التأخر الحضارى والتخلص منه أمراً لا مَعْدَى عنه لاستمرار الحياة البشرية الهادئة ، وإذا لم نصلح من النظم المباشرة المتصلة بمشكلة الحرب والسلام الإصلاح الضرورى الذى ننشده اليوم ، فإنه لن ينقضى وقت طويل حتى تبيد غالبية الجنس البشرى ، على حين تقع البقية الباقية منه بين براثن الهمجية . ولا يغنى فى هذا المجال إلا وجود توافق جديد بين النظم يكفى لوقف أية حرب بدون حاجة إلى تهديد همجى ، أو إلى اتخاذ استعدادات مخيفة ، وبغير ذلك لا يمكن الإبقاء على أى شىء يستحق أن يحمل اسم الحضارة لأن نقمة التأخر الحضارى القاضية ستحلّ بنا لا محالة ، وتؤدّى إلى تدمير الحضارة ، كما أدّى عدم التوافق الفسيولوجى إلى انقراض الديناصور .

ولا يجدى فتيلا أن يلجأ الإنسان إلى ضباب الصوفية فراراً من هذا المطلب ، كما هو معروف عن هؤلاء الذين تعوزهم الشجاعة لمواجهة الحقائق . ولن نكسب شيئاً أبداً ، إذا أردنا أن نجد لنا ملاذاً فى العقائد والمذاهب أو فى مؤلفات يشوبها الغموض لأمثال شبنجلر أو توينبى وسوروكين ؛ فلابدّ لنا من مواجهة مشكلاتنا فى جرأة الرجال وحزمهم : مثل «هـ . ج . ولز» الذى تحقق له أن عجائب العلوم والفنون الآلية قد تنوء على الإنسانية الخير والبركة ، إذا ما اجتهدنا فى أن نتعلم كيف نسخّرها لما فيه خيرنا .

[عن مجلة " يونيفرستاس " الألمانية]

الفولكلور
تاريخه ومدارسه ومناهجه
بقلم الدكتور حسين مؤنس

(١) تاريخ دراسات الفولكلور ومذاهبه

● اكتشاف ميدان جديد للعلم والفن

فى مساء ٢٢ من أغسطس سنة ١٨٤٦ ألقى العالم الإنجليزى وليام جيمس تومس William James Thoms محاضرة فى قاعة الأثينيوس فى لندن عن فرع جديد من فروع المعرفة موضوعه « ثروة الثقافة المتواترة بين أفراد الشعب «the patrimony of traditional culture of the people واقترح تسمية هذا الفرع بالفولكلور Folklore وهى كلمة جرمانية قديمة احتفظت بها اللغة الإنجليزية دون غيرها من اللغات الجرمانية ، وكانت تطلق قبل ذلك بصورة مبهمة على ما نسميه نحن اليوم بالأدب الشعبى . وكان تومس من علماء الأجناس المشهود لهم ، وقد كان لمحاضرته صدى بعيد سواء فيما يتصل بالاسم الذى اختاره لذلك الفرع من فروع الإثنولوجية (علم الأجناس) أو ما يتصل بتحديده لميدان ذلك الفرع وما يمكن أن يتناوله من دراسات وما يؤدى إليه الاهتمام به من خير . وما أسرع ما تناقل الناس لفظ الفولكلور واستعملوه فى كل اللغات الأوروبية بصورته الإنجليزية فى الميدان الذى اقترحه له تومس .

والسر فى توفيق ذلك المصطلح أن مفهوم ذلك الفرع من الدراسة كان موجوداً ، وميدانه كان معروفاً على وجه التقريب ، وكان الناس يبحثون له عن اسم حتى يفصلوه عن علم الأجناس من جهة وعلم الأنثروبولوجية من جهة أخرى ، كما كان مفهوم « الثقافة » عندنا موجوداً ، وكنا نبحث له عن اسم واضح الدلالة ، فما كدنا نجد الاسم حتى جرى به كل لسان .

وفى تلك الحقبة من القرن التاسع عشر كانت فروع جديدة كثيرة من المعرفة قد ظهرت ، بعضها وجد له اسماً صالحاً كعلم النفس (السيكولوجية) وعلم الأجناس (الإثنولوجية) وعلم الإنسان (الأنثروبولوجية) ، وبعضها كان يبحث عن اسم كعلم الأحياء البحرية (الأقيانوغرافية) وعلم المأثورات الشعبية (١) هذا . وقد كانت العلوم التى وجدت لنفسها اسماً تجتهد فى تحديد ميدانها والاستقلال عن علوم أخرى أصيلة تولدت هى عنها ، كما كان علم الاجتماع يسعى للاستقلال عن التاريخ ، وكما كان الكثير من العلوم المتفرعة عن « الطبيعة » يسعى للاستقلال عن أمهاته وتحديد مناهجه وميادينه .

ويرجع الاهتمام بالثروة الثقافية الساذجة للشعوب إلى زمن بعيد : فقد اهتم بعمل مجموعات من آثار الأدب الشعبى ما بين قصص وشعر وأمثال نفرٌ من الهواة فى شتى نواحى أوروبا ، نذكر منهم الأخوين جريم Grimme الألمانيين ، وتيير Thiers وبيرو Perrault الفرنسيين ، وبراون الإنجليزى ، و ڤاليتا Valleta و ليوباردى Leopardi وجوستنيانى Giustiniani الإيطاليين ، ولكن أعمالهم كانت مجرد نشاط هواة لا يقصد من ورائه إلا إلى إشباع لذة الهواية .

● الفولكلور والفولكس كونده

وخلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان نشاط علماء الاجتماع والإثنولوجية والأنثروبولوجية قد

(١) انظر جامع المفردات الذى ذيلنا به هذا البحث تحت لفظ tradition

شمل كل ناحية من نواحى الأرض فمضوا يجوبون البلاد يدرسون صنوف البشر ما بين متحضرين وغير متحضرين ويصدرون المؤلفات يضمنونها مشاهداتهم وآراءهم ، ونشأ فى ألمانيا علم فرع من المعرفة سمى الفولكس كزنده Volkskunde (أى دراسة الشعوب) متفرعاً عن الجغرافية التى كانت تعرف فى الألمانية باسم إردكونده Erdkunde (أى دراسة الأرض) ، ولكن هذا الفرع لم يكن علماً ، وإنما كان مجموعاً من المعلومات تخدم الجغرافية حيناً والاجتماع حيناً آخر وتدرس لذاتها حيناً ثالثاً ، فلما وصل مصطلح الفولكلور إلى ألمانيا قبله هواة الفولكس كونده ، ولكنهم لم يحلوه محل مصطلحهم ، وإنما قالوا إن الفولكلور يعنى مجموع معارف الشعب : ما يعمله بالفعل ، وما يظن أفراده أنهم يعرفونه ، وما يتناقلونه فيما بينهم من شعر ونثر ، وما يحرصون عليه من عادات وطقوس وآراء وقصص وما إلى ذلك ، وبعبارة أدق « معارف الشعب » ، فى حين أن الفولكس كونده هو ما تعرفه الشعوب الأخرى عن هذه الناحية من حياة ذلك الشعب ؛ ولهذا فقد تنازع دراسات الفولكلور علماء الإثنولوجية والأنثروبولوجية من أول الأمر.

● الفولكلور يستقل عن الإثنولوجية والأنثروبولوجية

وعند ما ثبتت أقدام هذين العلمين وتحددت ميادين كل منهما بدأت تظهر الخطوط العريضة لما أصبح بعد ذلك علماً قائماً بذاته يعرف بالفولكلور ، وأخذ المهتمون به يعملون على تحديد مفهومه وميدانه ، ولم تأت سنة ١٨٧٨ حتى كان المتكلمون فى الموضوع قد كثروا واحتاجوا إلى رابطة تجمعهم ليستطيعوا التنسيق بين جهودهم ، فتكونت فى ذلك العام جمعية الفولكلور فى لندن The Folklore Society أنشأها رجال يرجع إليهم الفضل فى قيام هذا العلم من أمثال تومس المذكور و ج . ل . جوم G.L. Gomme ورالستون W.R.S. Ralston وألفريد لانج A. Lang وهندرسون W. Henderson وبلاك W,G. Black وكلود E. Clodd وتايلور E.B. Taylor وكوت F.L. Coote . وحددت الجمعية هدفها فى أول اجتماع لها بأنه : المحافظة على المأثورات الشعبية popular traditions وجمع مقطوعات الشعر الشعبى popular ballads سواء أكانت أسطورية legendary ballads أم لم تكن ، والأمثال المحلية والحكم الشعبية والعادات القديمة الباقية وكل ما يتصل بها . وقد انضم إلى هذه الجمعية علماء من كل الأقطار ، وبدأت فى السنة نفسها تصدر دورية أسمتها سجل الفولكلور Folklore Record ، ثم عدل اسمها إلى « صحيفة الفولكلور Folklore Journal » ، واعتبرت لسان حال الجمعية .

● معنى الفولكلور وميدانه

وبدأت الجمعية عملها بتدارس الأسس التى يمكن أن يقوم عليها علم خاص بالفولكلور ، فبدأ الأستاذ جوم يفتح باب المناقشة فى معنى الفولكلور ، واشترك فيها علماء من أمثال نت A. Nutt وهارتلاند E. Sidney Hartland وهردر J.G. Herder الألمانى وغيرهم ، فذهب هارتلاند إلى أن الفولكلور هو علم المأثورات والتقاليد traditions ، ومضى يفصل ما يراد بلفظ traditions ، فذهب إلى أنه لا يقتصر على التقاليد ، أى ما يجرى أفراد الشعب عليه من طقوس خاصة (particular rites) فى مناسبات معينة ، بل يشمل آراءهم الموروثة فى مسائل الكون والحياة وأمثالهم الجارية على ألسنتهم وحكمهم التى يؤمنون بصدقها وما يترنمون به من أغان وأناشيد فى المناسبات وغير المناسبات ، وذهب إلى القول بأن لفظ tradition معناه كل ما يحتفظ به الشعب من قديم popular antiquity .

وذهب جوم إلى أبعد مما ذهب إليه هارتلاند فقال : إن الفولكلور يضم المعتقدات الخرافية superstitions ومعارف الشعب العتيقة التى ما تزال قائمة the perpetrated archaic knowledge of the people أو بعبارة أخرى : بقايا العصور البعيدة بما فيها البدائية .

وعلى هذا الاعتبار يشمل الفولكلور كل ما يمارسه الشعب بصورة ثابتة متكررة (cotumant practices) سواء ما اتصل منها بشئون الحياة اليومية العادية أو ما تعلق

بطقوس المناسبات وما يتناقله أفراد الشعب خاصا بتاريخهم أو تاريخ البلاد الأخرى وأبطالهم وأبطال الآخرين سواء أكانوا من رجال الدين أم السياسة والحرب ، وتدخل فى ميدانه المعتقدات الدينية سواء أكانت متفقة مع الديانة الرسمية أم لم تكن .

وذهب هردر إلى أن هذا المحصول الواسع المدى هو الواقع الملموس عند الشعوب التى لا زالت على الحال البدائية ، أما عند الشعوب التى تطورت وتقدمت أحوالها فيعتبر من مخلفات العصور الماضية .

● المدرسة الإنجليزية

وعلى هذا الرأى ثبتت المدرسة الإنجليزية فى أواخر القرن الماضى .

وقد حددت جمعية الفولكلور هذا المذهب بقولها : إن علم الفولكلور يشمل ما يلى :

١ ــ المرويات المأثورة Traditional narratives وتشمل القصص الشعبى وقصص البطولة والأساطير المحلية والأناشيد والأغانى والأمثال والحكم الشعبية .

٢ ــ العادات المأثورة Traditional customs وهى الأعمال التى تتكرر بالصورة نفسها والاحتفالات التى أصبحت إقامتها على نحو معين عادة متبعة ، والألقاب سواء أكانت للكبار أم للصغار ، وأدواتها إذا كانت ممارستها تحتاج إلى أدوات ، وكذلك اللعب بشتى صنوفها وأشكالها .

٣ ــ المعتقدات الوهمية والتطيرات Superstitions and auguries وتشمل الأوهام التى يؤمن بها الشعب والسحر وطقوسه والنجوم والتطيرات أو الفئول سواء كانت حسنة أم سيئة .

٤ ــ اللغة الشعبية : وتشمل المصطلح الشعبى والأقوال والأمثال والألفاظ التى تستدعى معانى (words with associations) والحركات الميمية (mimicrics) والأصوات التى تؤدى معانى (thinking Sounds بالإنجليزية و tintements بالفرنسية و Klingklang بالألمانية و tintinno بالإيطالية) .

٥ ــ التنبؤات (divinations) وكل ما يتصل بها من عقائد وطقوس .

٦ ــ الحياة اليومية وكل ما يتصل بها من نظم وصور للعلاقات بين الناس بشتى صنوفها وما يستعمله الناس فى هذه الحياة من أدوات البيت ، سواء ما كان منها للمناسبات أو لحاجة كل يوم بما فى ذلك الملابس والأثاث وزينة البيت والشخص والمواد التى تصنع منها وطريقة صنعها وأشكالها وألوانها والقواعد الفنية التى يجرى عليها فى صناعتها .

ثم أدوات العمل فى المصنع أو الحقل والمتجر وأشكالها ومنافعها وطرائق صنعها وما إلى ذلك .

وفى سنة ١٨٨٩ عقد فى باريس أول مؤتمر للمأثورات الشعبية popular traditions حضره ممثلون لكل البلاد الأوروبية تقريباً ، وكانت مناقشات ذلك المؤتمر خطوة فى سبيل التقريب بين وجوه النظر المختلفة الخاصة بالفولكلور .

● شيوع الاهتمام بدراسات الفولكلور

وفى سنة ١٨٩١ عقد فى لندن المؤتمر الدولى للفولكلور وقد وضعت فيه أسس العلم الجديد على أساس كتيب كانت جمعية الفولكلور قد أعدته ونشرته بعنوان Manual of folklore .

وفى سنة ١٩١٣ نشرت السيدة شارلوت لوفا بيرنز Charlotte Loffa Burns رئيسة جمعية الفولكلور طبعة جديدة من ذلك الكتيب بعد أن وسعتها وضمنتها المنهج العلمى الذى تقرر لدراسته .

وكان الأستاذ جوم قد نشر فى سنة ١٩٠٨ كتاباً بعنوان « الفولكلور » يعتبر من المعالم الهامة فى تاريخ ذلك العلم ؛ فقد ضمنه خلاصة لآرائه وآراء زملائه الذين اشتركوا فى وضع أسسه .

وفى أثناء ذلك كان المتخصصون يضعون كتباً مماثلة فى شتى بلاد أوروبا . وكل المؤلفات التى وضعت فى هذه الفترة لها أهمية خاصة فى تاريخ هذا العلم وتحديد ميدانه ومناهجه ، وبعضها يبين اتجاهاً خاصاً لبلد من البلاد أو مدرسة من المدارس ، ونذكر من هذه الكتب :

F. Kaindl, Das Folklore — Leipzig 1903.

C. Knortz, Was ist Folklore und wiekann man es studieren — Altenburg 1906. — Jena 1906.

« ما الفولكلور ؟ وكيف تدرسه ؟ » ثم أعيد طبعه سنة ١٩٠٦ فى يينا .

P. Sébillot, Le Folklore, Littérature orale et Ethnographe traditionnelle. — Paris 1913.

G.S. Hartland, Folklore, what is it, and what is the good of it. — London 1888.

F. Kaindl, Die Volkskunde, ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode. — Leipzig, Vienna 1909.

« الفولكس كونده : معناه ، أهدافه ومنهجه » .

F.S. Krauss, Allgemeine Methodik der Volkskunde.

« المنهج العام للفولكس كونده » وهى مجموعة أبحاث نشرت فى مجلة Romanische Forschungen ابتداء من المجلد الثالث سنة ١٨٩١ إلى سنة ١٨٩٧ .

Hoffman Krayer, Die Volkskunde als Wissenschaft.

« الفولكس كونده كعلم » وهو بحث نشر فى مجلة Mann سنة ١٩٠٢ .

● المدرسة الفنلندية

وظهرت إلى جانب المدرسة الإنجليزية مدرسة فنلندية تقول : إن الموضوع الرئيسى للفولكلور هو المأثورات الشفاهية وكل ما يتعلق بالميثيات Myths والأساطير Legends وكل ما نتج من هذه من صور الأدب والفن الشعبيين .

وقد حرص رجال المدرستين الإنجليزية والفنلندية على البعد عن المشكلات الأساسية التى تدخل فى نطاق الإثنولوجية ، وذلك حتى يستقل الفولكلور بذاته ، ولا يصبح علماً خادماً للإثنولوجية ؛ ولهذا فقد ترك رجال المدرستين جانباً موضوع علاقة الفولكلور بالإثنولوجية ، سواء أكانت هذه العلاقة خاصة بصلب الدراسة نفسها (organic) كاتخاذ أسطورة معينة ، أم أداة من أدوات البيت أو العمل دليلا على تسلسل جنس من جنس ؛ ففى هذه الحال الأخيرة لا تصبح دراسة الفولكلور إلا فرعاً متمماً لعلم الأجناس ، أم كانت العلاقة معنوية spiritual كاشتراك جنسين فى أسطورة واحدة ؛ إذ فى هذه الحال يصبح الفولكلور خادماً لعلم الميثيات (الميثولوجيا) ، ولهذا قصروا اهتمامهم على المأثورات والتقاليد الشعبية الخاصة بالأمة التى يدرسونها ، وتركوا مسائل الأصول والعلاقات لمن يتخصص فيها من علماء الأجناس أو المؤرخين أو أساتذة الأدب المقارن أو الميثولوجية .

● المدرسة الألمانية

وشذ عن ذلك الاتجاه بعض علماء الألمان ، فذهب مولر M. Müller إلى ضرورة البحث عن أصول العناصر الأسطورية التى تكون نواة الأدب الشعبى ، وجرهم ذلك إلى مقارنة بعض الأساطير وأحاديث الخرافة ببعض والبحث عن المتشابه منها وغير المتشابه ، ثم تقصى أصول المتشابهات . وانتهى مولر إلى القول بأن هناك أصلاً واحداً لكل الصور المختلفة التى تأخذها أسطورة معينة عند بعض الشعوب ، وقد أسرف هو ومن تابعوه فى ذلك إسرافاً خرج بهم عن ميدان الفولكلور وأفضى بهم إلى ميدان الميثولوجية المقارنة وهى علم خادم للأدب حيناً وللتاريخ حيناً آخر . ومع ذلك فإن الفولكلوريين لم يستبعدوا تماماً إهمال أتباع مدرسة مولر وخاصة دراسات بنفى T. Benfey التى بينت أهمية الأصول الهندية لتراث الأساطير والميثيات المتداولة بين شعوب كثيرة ، ولاسيما أن بنفى ومن اتجه فى طريقه من رجال المدرسة التى عرفت بالمدرسة الهندية Indianistic School قد استطاعوا أن يثبتوا بالفعل أن الجانب الأكبر من الحكايات الخرافية (fabliaux-fables) والأساطير (legends) والقصص الشعبية (folk tales) ترجع إلى أصول هندية ، وأنها وصلت إلى أوروبا عن طريق أصول شعوبها الهندية الأوروبية أو عن طريق الفرس والعرب .

● المدرسة الأنثروبولوجية

وفى مقابلة هذه المدرسة الهندية التى وسعت ميدان الدراسة إلى درجة كادت تغطى على الموضوع الحقيقى لأبحاث الفولكلور ظهرت مدرسة متشددة تتجه إلى تحديد الميدان تحديداً واضحاً تزعمها تايلور E.B. Taylor، وقد عرفت هذه المدرسة باسم الأنثروبولوجية Anthropological School قالت بأن ميدان دراسة الفولكلور هو الرجل الساذج البسيط ، سواء أكان بدائيا (primitive) أم لم يكن ، وقد اجتهد « نت A. Nutt» ولانج Afred Lang فى تأييد وجهة النظر الأنثروبولوجية ، وقالا إن الفولكلور يقوم بدراسة جانب من علم الأجناس يتعلق بحياة البدائى الذى يعيش فى بيئة متخلفة أو الرجل الذى يعيش فى مجتمع متقدم متعلقاً بالموروث من المأثورات قانعاً من المعارف بما يصل إليه عن طريق أسلافه أو أنداده .

وذهب الإيطالى جويسيبى بيتريه Gusseppi Pitré إلى أن ميدان الفولكلور يشمل الحياة الإنسانية كلها ، وسماه علم الديموسيكولوجية Demosicologia، ومعناه علم نفسية الشعب ، أى أن موضوعه يشمل الحياة المعنوية والمادية للشعوب المتحضرة وغير المتحضرة .

وقال بيتريه : إن مظاهر الحياة الشعبية للشعوب البدائية وللطبقات الدنيا من الشعوب المتقدمة تحكمها قواعد معينة موروثة لها قوة القانون ، وهى تخضع لها أكثر من خضوع أى جماعة متقدمة لقوانينها . وهذه القواعد هى التى تفسر مظاهر الحياة الشعبية التى تبدو غريبة فى بعض الأحيان . ومن أظهر هذه القواعد اعتقاد هذه الجماعات بالترويح ، أى أن لبعض الجمادات ومظاهر الطبيعة أرواحاً وقوى (animism) . وهذه العقيدة هى أصل السحر والكهانة ، وهى كذلك أصل كثير من القصص الشعبى . ومن هذه العقائد أيضاً الإيمان بإمكان انفصال الروح عن الجسد ؛ فقد كان موجوداً عند معظم الشعوب الأولى ، قبل أن تؤيده الأديان السماوية . وقد نشأ عن هذه العقيدة عادات ومأثورات وتقاليد كثيرة وقصص شعبى غزير ، كالموضوع القصصى الذى نجده متوارداً فى الآداب الشعبية فى كل مكان ، وهو الذى تدور حوله قصة المارد الذى يخرج قلبه من جسده ويخفيه فى مكان ما ومن ذلك أيضاً عقيدة نجدها عند كثير من الشعوب البسيطة تذهب إلى أن التماثيل تتكلم فى ظروف معينة ، وأمر تمثال ممنون معروف ، وفى القصص الإغريقى نجد التماثيل الخشبية المنحوتة فى مؤخرات السفن تتكلم ، والبدائيون يعتقدون أن ما ينحتونه من التماثيل فى الأشجار يتكلم ، وفى بعض البلاد الكاثوليكية ما زال الناس يؤمنون بأن تماثيل الكنائس تتكلم ، وقد نشأت عن هذه العقيدة صور كثيرة من العادات والمأثورات والتقاليد ولها صدى بعيد فى الفن والقصص والشعر أيضاً .

● غلبة المدرسة الأنثروبولوجية

وقد كتب علماء هذه المدرسة الأنثروبولوجية كثيراً ، ودلت كتاباتهم على أن منهجهم أوفى المناهج بالغرض المقصود من دراسات الفولكلور ؛ ولهذا فقد غلبت آراؤهم على غيرها فى ذلك الميدان خلال السنوات الخمسين الماضية ، وهذه المدرسة وإن كانت لا تفصل الفولكلور عن الأنثروبولوجية فصلا كاملا تفسح المجال أمام دارس الفولكلور ليقوم بالجزء الرئيسى من العمل ، وهو دراسة الحياة الشعبية بصورها المختلفة دراسة منهجية ، فإذا تمت هذه الدراسة أخذ بمناهج الأنثروبولوجية فى تقصى أصول هذه المظاهر الشعبية ومقارنتها بمثيلاتها عند الشعوب الأخرى .

وقد ذهبت هذه المدرسة إلى أن عالم الفولكلور يشترك هو وعالم الأجناس فى دراسة حياة الشعوب البدائية ، وينفرد بدراسة حياة الطبقات المتخلفة فى الجماعات المتقدمة ؛ ولهذا فإن مجال عمله طبقات الشعب البسيطة التى تعيش منعزلة فى القرى البعيدة والجبال والوديان ، وتحتفظ فى حرص بالعادات القديمة فى البيت وخارجه وبالموروث من العقائد والخرافات وصور الإنتاج الذهنى الساذج .

وعلى هذا الأساس قالوا : إن أعمال علماء الأجناس

نفسها ينبغى أن تسمى أبحاثاً فولكلورية إذا دارت حول القطاعات المتخلفة أو الجماعات المنعزلة من الشعوب المتحضرة وما يتصل بهذه القطاعات والجماعات من صور الحياة والفن ؛ وبهذا لم يقف طموح الفولكلوريين عند الاستقلال عن علم الأجناس ، بل تعدوا ذلك إلى الإغارة على ميدان هؤلاء .

وأهداف الدراسات الفولكلورية بحسب ما تراه المدرسة الأنثروبولوجية هى جمع المأثورات الشعبية ودراستها ، ولا بد لجمع هذه المأثورات من منهج خاص يقوم على استبيانات Questionnaires تحرر الأسئلة فيها بصورة معينة ، وتستوفى الإجابات عنها فى دقة وأمانة ، وترفق بتعليمات واضحة للذين يقومون على استيفائها ، ويقوم أيضاً على تسجيل صور الحياة الشعبية بالتصوير والرسم والوصف المكتوب وتسجيل الأغانى بالكتابة العادية (ortography) ثم رسمها بالطريقة الخاصة بعلم الأصوات (phonetic) ووصف الحركات الميمية mimicry من الحركة الصغيرة (geste) إلى الرقصة وتفسيرها ، وينبغى أن يقوم ذلك على رسوم توضيحية (diagrams) وتصوير الأشكال المختلفة (types) لكل أداة أو آلة أو قطعة من نسيج أو جلد وما إلى ذلك ، وإثبات أشكال الملابس وأنواعها وصورها واستعمالاتها ، هذا إلى ما سبق ذكره من تصوير مظاهر الأعياد والمناسبات ورسومها وكيفية الاحتفاظ بها والاحتفاظ من ذلك كله بنماذج ، وإعدادها فى مجموعات وحفظها بكل وسائل الحفظ المعروفة فى المتاحف .

● مذهب الإثنولوجيين

وقد أشرنا فيما ذكرنا من أصل الفولكلور أن الاهتمام بدراساته نشأت فى الأصل عند علماء الأجناس (الإثنولوجيين) وعلماء الأنثروبولوجية ، فلما غلبت طريقة هؤلاء الأخيرين ظلت هناك جماعة من علماء الأجناس تهتم بدراسات الفولكلور على أنه فرع من دراساتهم الرئيسة ، وظلوا يتبعون فى دراساتهم منهجاً عرف بالمذهب الإثنولوجى ، وهو مذهب أكثر تعقيداً وأقل فائدة للمعنى بالفولكلور فى ذاته : فهم يرون أن تؤخذ كل ظاهرة من ظواهر الحياة الشعبية ، سواء أكانت شيئاً مادياً محسوساً (كالأداة والآلة وطريقة الاحتفال بمناسبة ما) أم معنويا (كالعقيدة والرأى والأثر الأدبى) ، ثم يحللوا هذه الظاهرة إلى عناصرها الأولى ، ويبحثوا عن مثيلاتها ومشابهاتها عند الأمم الأخرى . وهذه الطريقة لا تخلو من خطر على طبيعة الدراسة الفولكلورية ؛ فهى توسع مجال البحث والتقصى إلى درجة تخفى معها نقطة الابتداء ، وهذه الأخيرة هى التى تهم دارس الفولكلور .

بيد أن هناك نفراً من المعتدلين من دارسى الفولكلور لا يرون بأساً فى الأخذ بجانب من طريقة الإثنولوجيين ، وهم يضعون لذلك شرطين :

الأول : أن تبدأ المقارنات بعد أن تتم عمليات تسجيل الظواهر ووصفها وحفظها .

الآخر : أن تكون نقطة البدء فى المقارنة وأساس الموازنة ظواهر وحدة إثنولوجية متجانسة معينة واضحة المعالم محددة الخطوط .

ونتيجة لذلك نجد دارسى الفولكلور منقسمين فى الواقع إلى طائفتين :

الأولى : تتجه إلى تتبع الخصائص الأساسية لحضارة معينة عن طريق دراسة المأثورات الشعبية للأمة التى قامت فيها هذه الحضارة ، وهذه هى طائفة أصحاب الاتجاه القومى فى الدراسة .

والأخرى : تنحو نحو تعرف الأساس الإنسانى المشترك للمأثورات ، وهذه هى طائفة أصحاب الاتجاه الأنثروبولوجى العام .

ولا يقتصر أمر الاختلاف بين الطائفتين على مناهج الدراسة التى تجرى عليها جماعات الفولكلور المختلفة ، بل تشمل أيضاً إعداد متاحف الفولكلور وتنظيم المعاهد الخاصة به .

(ب) عوامل ساعدت على ازدهار دراسة الفولكلور

وقد لقيت دراسات الفولكلور من اهتمام الناس خلال الخمسين سنة الأخيرة ما زاد على ما كان يتوقعه لها أولئك الذين أنشئوا جمعية الفولكلور فى لندن سنة ١٨٧٨ لأن الاتجاه الإنسانى العام أيد هذه الدراسات ونهض بها ، سواء أكان ذلك الاتجاه فى السياسة أم العلم أم الفن .

● العوامل السياسية والاجتماعية والعلمية

فأما من ناحية السياسة والتطور الاجتماعى فإن الاتجاه الديمقراطى الغالب على عصرنا وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، وأخذت الطبقات التى كانت تعرف فى الأعصر الغابرة بطبقات الطغام والعوام تتجه إلى القوة والثروة والقيادة ، ولم تلبث أن انتزعت الدفة من أيدى الطبقات « الرفيعة » الماضية ، وتبعاً لذلك زاد الاهتمام بشئون الشعوب ، ولم تعد اللهجات شيئاً وضيعاً يترفع أهل العلم والفن عن دراسته أو العناية به ، ولم تعد عادات الشعوب وتقاليدها موضع سخرية أو ازدراء ، بل أخذت مكانها اللائق بها من الاهتمام ، وأصبح كل ما هو شعبى مفضلا محبباً إلى الناس.

ولا حاجة بنا إلى الإشارة إلى التطور الاجتماعى الذى صاحب ذلك الانقلاب الحاسم فى الأوضاع السياسية فى أوروبا إذ ذاك ؛ فقد تضعضع أمر النبلاء والممتازين من رجال الدين ، ولم تعد لهم وظيفة حقيقية فى مجتمع يقوم على نشاط الأوساط وملكات الممتازين من أية طبقة كانت ، فأخذ أمر أولئك النبلاء يتلاشى ، وأخذت تزول معهم صور الحياة والفن التى كانت تستمد وجودها من وجودهم ، واتجه الفنانون وأهل الأدب نحو سيد المجتمع الجديد وهو الرجل الوسط الذى يشترى الكتاب والجريدة ، ويحضر المسرح ، ويشهد معرض الصور ، ويقدر ما يقرؤه أو يراه بموازين جديدة تختلف عن موازين نبلاء البلاط فى الأعصر الذهبية الماضية كعصور شرلكان وفردريك ولويس الرابع عشر .

وإذا كانت حواشى هذه البلاطات تسعد بشهود مسرحيات تحدثهم عن أبطال الإغريق والرومان وقراءة شعر مجود يحاكى أشعار ڤيرجيل وهوراس والاستمتاع بلوحات وتماثيل لآلهة الأوليمب وربات الأساطير ، فإن الرجل الوسيط النشيط العامل فى ميدان الصناعة والاقتصاد أو العسكرية كان يريد أن يرى نفسه وحياته فيما يعرض عليه من صور الفن ، وكان على الفنان أن يبحث للسيد الجديد عما يرضيه ، فانصرف عن التحليق فى الأجواء الإغريقية أو اللاتينية المصطنعة التى كان ينشىء من مادتها فنه ، واتجه إلى واقع الحياة يتأمله ويأخذ منه .

وفى أثناء هذا التطور الاجتماعى الشامل أخذ الكثير من صور الحياة الماضية يتلاشى : أخذ الأوساط من أهل المدن والأرياف يتركون قديمهم ويستبدلون به الجديد مما أتاهم به العلم والتطور ، فأخذت المأثورات الشعبية تزول رويداً رويداً حتى خيف عليها من الزوال ، واتجهت الهمم إلى المحافظة عليها كجزء من التاريخ الحضارى للشعب ؛ ومن ثم فقد نشأ الاهتمام بجمع هذه الصور الشعبية والمحافظة عليها ، وهذا هو الذى تصدى له المعنيون بدراسة الفولكلور .

وأما العلم فلم يعد أمره مقصوراً على طبقات ممتازة من المقربين لذوى السلطان أو من رجال الدين ، بل أصبح مشاعاً مشتركاً بين الناس أجمعين ، وتغيرت أهدافه تبعاً لذلك : فبينما كان يتجه فى الماضى نحو المعرفة فى ذاتها أو المعرفة التى تخدم ناساً دون ناس ، أصبحت غايته إسعاد البشر كلهم ؛ فهو يعنى بكل ما يسعدهم ويحسن أحوالهم ؛ ومن ثم فقد اتجه الدارسون إلى بحث أحوال طبقات الشعب وتقصى متاعبها ومطالبها ، وهذا الاتجاه هو الذى أفاد الدراسات الفولكلورية .

● العوامل الفنية

وأما فى الفن فقد كانت مدارسه المعترف بها قد استوفت أهدافها خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، واحتاج أهل الفن إلى موارد جديدة لإلهامهم وميادين جديدة لنشاطهم ، فقد تلاشى طراز الباروك والركوكو ، وفقدت أساليبه طعمها فى أوائل القرن التاسع عشر، ثم جاءت مدرسة الاتباعية المحدثة (neoclassicisme) ووصل رجالها إلى ذروة الإتقان فى التصوير والمثالة ، وماذا يمكن لفنان أن يصل إليه بعد لوحات بيتر بول روبنز (١٥٧٧ — ١٦٤٠) وهرمانز فان رين رمبرانت وأنطون رافائيل ينجز وبونافنتورا جبنلى وجاك لوى داڤيد وأضرابهم ممن لم يغادروا صورة من صور الجمال الإنسانى إلا أبرزوها على هيئة تقرب من الإعجاز ، ولم يتركوا مشهداً من مشاهد الأساطير الإغريقية والرومانية أو موقفاً من مواقف الكتب المقدسة إلا رسموه على أحسن نحو ممكن ؟ ثم جاء مذهب الابتداعية (الرومانتية) يضم جيشاً حافلا من الرسامين والمثالين والنبلاء والكتاب اتجهوا نحو الحرية والعاطفية والطبيعة والبساطة ، فرسموا كل ما يمكن رسمه مما يخطر على قلب فنان ، وماذا بعد لوحات جان أوجست دومينيك آنجر وجان إيبوليت فلاندان وبيتر كورنيليوس وفلهم كاولباخ ويوهان فلهم شيرمر وتيودور جيريكو ويوجين ديلاكروا ودومييه وجستاف دوريه ووليام بليك ووليام تيرنر وإخوانهم ممن لم يغادروا منظراً من مناظر الطبيعة أو مشهداً من مشاهد تاريخ عصرهم دون أن يسجلوه فى أزهى الألوان وأدق الخطوط ؛ ماذا يمكن أن يطمح إليه فنان بعد هؤلاء؟ . . . وفى الأدب وصل الكتاب إلى أعلى قمم الجمال فى الأسلوب والدقة فى الأداء على طريقة الاتباعيين المحدثين ، ولم تعد هناك غاية فى ذلك الاتجاه بعد شاتوبريان وڤيكتور هوجو وتيوفيل جوتييه وشيلر وهوفمانزتال وجيته وكارلايل وكوليردج وأضرابهم من الاتباعيين المحدثين ، ثم بايرون وشيلى وكيتس وستندال وبلزاك وجيته ونوفا ليس وهيلدراين وريلكه من الابتداعيين . . .
وفى الموسيقى ، إلى أين يذهب موسيقى وراء ما وصلت إليه سلسلة من عباقرة النغم الذين وصلوا به إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه الواصل من التجويد والإتقان والتجويد : هيندل وهايدن وباخ وموتسارت وبتهوفن؟ . . . خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر كانت مذاهب الفن المعروفة قد وصلت بأهلها إلى غاياتها ولم يبق إلا التكرار والانحدار أو البحث عن طريق جديد .

وكان هذا الطريق الجديد قد أخذت معالمه تتفتح بسبب الانقلاب السياسى الاجتماعى الذى شمل أوروبا كلها خلال القرن التاسع عشر ، فطفرت من القاع طبقات من الناس تريد أن ترى نفسها مصورة بقلم الأديب أو ريشة الرسام ، طبقات من الأوساط ملت أشكال القديسين وصور أبطال الأوليمب وبطلات طروادة وسئمت بلاغة شاتو بريان وهيجو وتطلعت إلى نوع جديد من الفن والفنانين . هنا أخذ الناشئون من أهل الفن ينظرون إلى واقع الحياة يأخذون منه ويصوغون ما شاءوا من نثر ونظم ، وظهر الواقعيون من أمثال دوريه وإميل زولا وجيرهارت هاوبتمان . وشيئاً فشيئاً أصبحت الواقعية أساس الإنتاج الفنى حتى بعد ظهور المدارس الفنية الكثيرة التى تزاحمت فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن كالرمزية symbolism والواقعية impressionism والتعبيرية expressionism وغيرها ، وقد قامت كلها على أسس من الواقع وتركت التحليق المطلق مع الخيال والأحلام .

وهذه الواقعية تحتاج إلى علم بأحوال الناس وما تجرى عليه حياتهم وما يدور فى أذهانهم من أفكار وما تجيش به صدورهم من عواطف ، فاتجه الفنانون إلى الجماهير يدرسون أحوالها ويستلهمون مادة إنتاجهم منها ، حتى أولئك الشذاذ من أهل الفن الذين يوصفون أحياناً بالمتهجمين ، كما هو الحال مع رجال مدرسة الشتورم أوند درانج Sturm und Drang فى ألمانيا ، أو بالملاعين كما هو الحال فى مدرسة الشعراء الملاعين les poètes maudits

فى فرنسا (ڤرلين وبودلير ومالا ميه) حتى هؤلاء كانوا يعبرون عن واقع الحزن والثورة والتشاؤم الذى ساد بعض قطاعات المجتمعات الأوروبية فى ذلك العصر فى حين أن ضحكات يوهان شتراوس وفرانتس ليهار وشطحات ريتشارد فاجنر تعبر أيضاً عن روح الجماهير الراغبة فى السرور والمتعة فى جانب أو الطامحة إلى المجد فى جانب آخر .

هذا كله احتاج إلى مادة جديدة ، فبدأت الأيدى تنبش أوراق الماضى وتبحث فى أطواء حياة الشعوب عن شىء يمكن أن يكون مادة للفن ، فنجد ڤاجنر يبحث عن أساطير الجرمان القديمة ويقف طويلا أمام أساطير النيبلونجن يأخذ منها موضوعات الأوپرات ، ونرى هينريك إبسن يستخرج من الأدب النرويجى الشعبى أسطورة بيرجنت وينشئ منها درامة يتناولها إدوارد جريج ويصوغها فى أوپرا من أنغام أهل الجبال ، بل تمتد الأيدى إلى « ألف ليلة » ويولع الناس بها ولعاً شديداً حتى لتصبح مورداً من موارد الفن العالمى ، ويصير الاهتمام بالآداب الشعبية سمة من سمات العصر وميزة من ميزاته ، ويتلقف الناس فى كل مكان مجموعات النظم والنثر الشعبى التى اجتهد الفولكلوريون فى استخراجها ونشرها .

ولكن نفراً من أهل الفن انحرفوا بهذه المادة الساذجة واجتهدوا فى تزويقها وتحسينها حتى تصلح للعرض على المسارح ، فشوهت طبيعة بعضها كما نرى فى الأنغام ذات الطابع الإسبانى التى اختارها جورج بيريه لأوبرا كارمن أو الأنغام ذات الطابع الهندى التى صاغ فيها ليودى ليب أوپراه « لاكمه » Lakmé de Leo Delibe أو الأنغام اليابانية التى نسمعها فى « مدام بترفلاى لبونشينى » . وعلى الرغم من النجاح العظيم الذى لقيته هذه القطع وأمثالها فإن علماء الفولكلور لم يروا فيها غير تشويه للموسيقى الشعبية لهذه الشعوب ، ورأوا أنه إذا كان لا بد من أن يقتبس الفنان من التراث الشعبى فليكن الاقتباس سليما يحفظ على الأصل الشعبى روحه وطابعه .

وقد كان أهل شرقى أوروبا أقرب إلى هذا المعنى من أهل غربها لأنهم بطبيعتهم واقعيون ، ولأن ثروة الموسيقى الشعبية عندهم وافرة على نحو لا نجده فى غير نواحيهم ؛ ومن هنا فإننا نجد موسيقياً تشيكيا مثل سميتانا Smetana يصوغ قطعة « المولد أو Moldav » من الأنغام الشعبية الصافية يترنم بها جماعات الزراع على ضفاف ذلك النهر (قارن ذلك بالنغم المزوق الذى وضعه يوهان شتراوس لقطعة « الدانوب الأزرق ») ، ونجد جان سيبيليوس الفنلندى Jean Sibelius يصوغ قطعته الكبرى «فنلانديا» Finnlandia من أنغام مواطنيه دون تزويق ، وكذلك نجد فى ألحان ريمسكى كورساكوف وبورودين من الروس . إن كل قطعة من قطع هؤلاء تعتبر مجموعة صادقة من الموسيقى الشعبية لبلادهم ، وربما كان المنهج الفنى الذى ساروا عليه فى جميع موسيقاهم الشعبية ثم استعمالها بعد ذلك هو أسلم المناهج لمن يريد أن ينشئ آثاراً فنية على أساس من الواقع الشعبى ، وسنرى فى عرضنا لما قامت به كل من البلاد الكبرى فى ناحية إحياء التراث الفنى الشعبى الطريقة التى سار عليها الروس وأهل شرقى أوروبا فى ذلك السبيل .

● الميادين الرئيسة لأبحاث الفولكلور الأولى

هذا فيما يتصل بالموسيقى ، وهى أكثر نواحى الفن استفادة من أعمال الفولكلوريين ، وأما فيما يتعلق ببقية نواحى التراث الشعبى ، فقد تناولت دراسة الفولكلور من أول الأمر ثلاث نواح اعتبرت رئيسة يتفرع عنها غيرها ، وهى العادات Customs والطقوس rites والأفكار ideas فأما العادات فتشمل الناحية الاجتماعية من حياة الشعوب. وأما الطقوس فتشمل الدينية منها وغير الدينية ، وهذه الأخيرة تضم كل ما يجرى عليه الشعب من أساليب موروثة للاحتفال بالمناسبات ، سواء أكانت عامة كالأعياد القومية والمحلية والدينية ، أم خاصة بناحية من النواحى كأعياد المحصولات وأعياد صيادى البر والبحر ، أو

خاصة بالأفراد كحفلات الزواج والميلاد والمآتم وما إلى ذلك .

وأما الأفكار فتندرج تحتها العقائد الدينية ، سواء أكانت رسمية معترفاً بها أم موروثة من القديم ينكرها رجال الدين ولا ترضى عنها العقيدة ، ويدخل فيها أيضاً القصص والشعر والأمثال وما إلى ذلك .

وقد اتجه الاهتمام من أول الأمر بالفرع الأول ، وهو الخاص بالعادات وما يندرج تحتها من تقاليد ، لأنها ذات صلة وثيقة بنظام المجتمع ومستواه الحضارى العام ، وكل شيء فيها له علاقة مباشرة بالإنسان نفسه وبأسرته والبيئة التى يعيش فيها والأصل الذى ينتمى إليه .

أما الطقوس فعظمها يتصل بالعقائد أو يتفرع عنها ، حتى ما تبسط منها وأصبح مجرد عادة نجده يرجع آخر الأمر ، أو فى مرحلة ما من تاريخه إلى أصل دينى : مثال ذلك الاحتفال بيوم عاشوراء ، فقد تبسط مع الزمن حتى أصبح اليوم فى مصر مجرد مناسبة يصنع فيها لون معين من الطعام ؛ فهو فى أصله البعيد احتفال اليهود بذكرى عبور موسى عليه السلام البحر الأحمر ونجاته وقومه من فرعون فأخذه المسلمون عنهم على أيام الرسول صلى الله عليه وسلم وقالوا إنهم أولى من اليهود بالاحتفال بهذه المناسبة التى ذكرها القرآن الكريم ، ثم تصادف اتفاق تاريخه — العاشر من المحرم — مع تاريخ استشهاد الحسين عليه السلام فى كربلاء ، فتعلق به الشيعة ، وأصبح الاحتفال به عندهم فرضاً واجباً له رسوم وطقوس ؛ ولهذا فقد اختلف قدره فى شتى بلاد الإسلام بحسب المذهب السائد : فأما عند الشيعة فهو اليوم الأكبر ، وأما عند أهل السنة فقد نسى أصله ولم يبق من رسومه إلا ما قلناه ، فالاحتفال به عندهم تقليد اجتماعى إلا أنه متولد من أصل دينى قديم . وعلى العكس من ذلك هناك طقوس دينية ترجع فى أصلها إلى تقاليد اجتماعية ، عرف رجال الدين كيف يربطون بينها وبين العقيدة ، مثل شجرة عيد الميلاد عند بعض طوائف المسيحيين ؛ فهى فى أصلها تقليد جرمانى قديم توارثته القبائل التيوتونية الضاربة فى شمالى أوروبا ؛ فقد كان أفراد كل قبيلة يعقدون اجتماعاتهم فى الليالى المقمرة تحت الشجر ، وفى الشتاء عند ما تنفض جميع الأشجار أوراقها تظل أشجار الصنوبر محتفظة بهيئتها فتكون الاجتماعات تحتها ، فلما رأى المبشرون بالنصرانية ولع أولئك الجرمان بشجر الصنوبر خلال أشهر الشتاء أوهموهم بأن المسيحية أيضاً تقدس هذه الشجرة وتربط بينها وبين ميلاد السيد المسيح ، ومن هنا نشأ الربط بين هذا النوع من الشجر وعيد الميلاد ، وأصبح ذلك طقساً دينيا متولداً عن عادة اجتماعية . ويقال مثل ذلك فى الجانب الأكبر مما تقوم به الشعوب من طقوس فى مواسم معينة : فهى إما صادرة عن أصل دينى أو ربط رجال الدين بينها وبين مناسبة دينية ، فزاد تمسك الناس بها ، ثم تنسى الشعوب مع الزمن ما يصل الكثير من طقوسها بالدين والعقائد ، ولا يبقى من الطقس إلا صورته الاجتماعية .

وقد قلنا إن القصص والأغانى تدخل تحت فرع الأفكار ، وإذا نحن درسنا مجموعة ما تتناقله أجيال كل شعب من قصص وجدناها آخر الأمر تدور حول المثل العليا التى استمسك بها الشعب خلال تاريخه : فالمصريون القدماء مثلا كانوا يتناقلون قصة الإله أوزوريس الذى قتله الإله ست وبكته زوجه إيزيس ، ثم نهض ابنه الإله حورس فجمع أشلاءه المبعثرة فى نواحى الوادى ونفخ فيها الروح وانتقم من قاتل أبيه ، وقد استمسك الشعب المصرى بهذه الأسطورة عشرات القرون ، لأنها تصور إيمانه بالعدالة الإلهية وتقديره لوفاء الابن لأبيه والزوج لزوجها . وأقاصيص الزناتى خليفة والزير سالم تصور أحلام الجهاد والحرب وذكريات الفتوح الإسلامية الماضية ، وهذه الأقاصيص ترتكز على أقاصيص أقدم منها كانت تصور حروب المصريين القدماء مع الليبيين ، وأقاصيص ألف ليلة تصور أحلام المحرومين ونزوعهم إلى التمتع بفردوس المترفين ، وهذا كله يؤكد القيمة الرمزية للقصة الشعبية folk-tale وهى أنها تصوير للمثل العليا والوحدة إثنولوجية معينة .

وقد تكون القصة الشعبية محاولة لتفسير ظاهرة لا يجد

لها العقل البدائى تعليلا ؛ فكل شعب تقريباً لديه أقاصيص تفسر له قصة الخلق وتشرح له أسباب المطر والرعد والبرق والزلازل وما إلى ذلك ، وهى فى الغالب أقاصيص أسطورية تتعلق بقوى عالية أو بمخلوقات لها قوى خارقة . وأفراد الشعب الذين يتناقلون هذه القصص لا يرون فيها أساطير وإنما يرون علماً وحقائق : فالأسطورة القائلة بأن الأرض محمولة على قرن ثور وأن الزلازل تحدث عند ما ينقل الثور الأرض من قرن لقرن ليست فى نظر من يروونها من أفراد الشعب أسطورة ، وإنما هى الحقيقة والتفسير الصحيح لحدوث الزلازل . وهذه الأسطورة بالذات تعطينا نقطة البدء التى تفرع منها « أدب شعبى » خاص بالموضوع ، فقد استبدل الإغريق بالثور إنساناً هائل الحجم والقوة ، وسموه «أطلس» ، وجعلوه لا يحمل الأرض بل السماء ثم استقوا منه اسم بطل من أبطال الأساطير وهو أطلانطوس وجعلوه ملكاً معادياً للإغريق ، فمسخته الآلهة جبلا هو جبل الأطلس بالشمال الإفريقى ، ثم جعلوا لهذا الجبل ملكة تسمى أطلانطيدا توجوها على مملكة من ممالك الأحلام فى الصحارى التى تلى جبال الأطلس جنوباً ، ثم غارت أرضها وطغت عليها مياه المحيط الذى سمى نتيجة لذلك بالأطلانطيكوس (الأطلسى) ، ثم صارت الأسطورة كلها أساساً لقصص أوروبى حديث .

والأساطير كلها ، كجزء من الآداب الشعبية ، لا تخرج فى أصولها عن ذلك : فأساطير الإغريق مثلاً إن هى إلا تصويرات لما كان اليونان يعتقدونه فى أصل الأرض والسماء والبشر ومظاهر الطبيعة ، وعلاقة بعض هذه الأصول ببعض ، وقد بدأت كلها ساذجة بسيطة كمجرد تعليل لظاهرة ما ، ثم زادت تعقيداً وإتقاناً مع الزمن ، حتى أصبحت قصصاً طويلا متشابك الحوادث ، ومن هذا أيضاً ما يحدث كثيراً من أن تكون القصة تصويراً للتاريخ كما يراه الشعب ؛ فأساطير طروادة هى تاريخ حروب طروادة كما عرفه جمهور الإغريق ، والأساطير الكثيرة التى تروى حول الفتوح الإسلامية كأسطورة جعفر الطيار كانت فى نظر الناس تاريخاً ، وقد رواها شيوخ وعلماء على أنها تاريخ ، ومعظمها مقتبس من القصص الشعبى للبلد المفتوح نفسه ، كما نرى فى حديث أرمانوسة فى قصة فتح مصر وكرامات عقبة بن نافع فى فتح المغرب وأسطورة ابنة يليان فى فتح الأندلس ، وقد ثبت بالبرهان أن هذه الأخيرة كلها نشأت فى موضع واحد هو مصر ، وأنها الصورة الإسلامية لأساطير مصرية قديمة ، وقد بدأت كلها ساذجة بسيطة ، ثم أضاف إليها كل قصاص شيئاً ، ثم تكفل المنشدون والمغنون وشعراء الشعب بتهذيب ذلك كله وربط بعضه ببعض . ومن الملاحظ أن القصة الشعبية لا تزال حية نامية متطورة ما ظلت على ألسن الناس متداولة بين القصاص والسمار ، فإذا كتبت فقد ثبتت و « ماتت » نوعاً ما ، وبدأت تخرج من ميدان القصص الشعبى وتدخل فى ميدان الأدب الرسمى المجرد كما نرى فى أسطورة رولان التى دخلت ميدان الأدب الفرنسى بعد أن سجلها توربو Turbot بعنوان La Chanson de Rolland وأسطورة السيد القمبيطور التى دخلت ميدان الأدب الإسبانى بعد أن كتبت بعنوان Poema de Mio Cid

وفيما يتصل بالأدب العربى الشعبى نجد أن ما يعرف « بأيام العرب » كان فى الأصل أساطير تسلى بها عرب الشمال فى أسمارهم ، وكلها تدور حول وقائع حربية صغيرة لا أهمية لها إلا بالنسبة للقبائل التى شاركت فيها . وقد كانت هذه « الأيام » فى أول أمرها ساذجة بسيطة خشنة تشبه ما نجده من بقايا الشعر الجاهلى فى مجموع كحماسة أبى تمام ، ولو عثرنا عليها فى صورها الساذجة الأولى لكانت ذات نفع عظيم لمن يؤرخ للجاهلين ، ولكنها ظلت تتناقل على الألسن وتنمو حتى بدأت تسجل خلال القرن الهجرى الثانى ، فى عصر اشتدت فيه العداوة بين عرب الشمال وعرب الجنوب أو مضر واليمن أو قيس وكلب ، فأخذها المدونون من أفواه الرواة ساذجة بسيطة صادقة وصاغوها على ضوء النزاع بين جزأى العرب

الكبيرين ، فدخلها التحريف و « التهذيب » والإكمال فأصبحت بصورتها الحالية صورة للنزاع بين عدنان وقحطان ، ولم تكن كذلك فى أصلها ، بل أضيفت إليها فقرات وأشعار وضعت لأغراض سياسية معينة ، فلم تعد أدباً شعبياً جاهليا وإنما صارت أدباً عربيا إسلاميا ، لا قيمة لها إلا بالنسبة لمن يدرس تاريخ الأدب العربى بعد الإسلام .

ومن الأساطير ما يرجع إلى أصل إنسانى واحد مشترك ، بل ذهب رجال المدرسة الهندية التى ذكرناها إلى أن الأساطير الكبرى فى تاريخ الإنسانية ترجع كلها إلى أصل واحد ، وقد بذلوا فى دراسة هذه الأساطير وتتبعها إلى أصولها أضعاف ما بذلوا فى دراسة آثار الآداب الرشيدة . ويكفى أن نلقى نظرة على الأبحاث التى كتبت حول قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وبرلعام ويواصف وما صيغ من الأساطير حول شخصية لقمان ، لكى نتبين قدر الجهد الذى بذل فى ذلك السبيل ، ولم ينتبه مؤرخو الأدب العربى إلى قيمة هذه الآثار ، بل استنكف معظمهم من مجرد الإشارة إليها كأنها سقط متاع ، وكان ذلك من حسن حظ هذا القصص ، فظل حيا متداولا بين الناس محتفظاً بسذاجته وصدق دلالته ، حتى وصل إلينا فى صور مهملة لم يحرص أحد على تهذيبها . وشأن قصص ألف ليلة فى ذلك الباب معروف وكذلك قصص عنتر وعبلة وسيف بن ذى يزن والأميرة ذات الهمة وما إلى ذلك كله ، ولو التفت إليها أهل الآداب لأفسدوا طبيعتها الساذجة من ناحية (كما فعلوا بأيام العرب) ، ولكان فى استطاعتهم من ناحية أخرى أن يستخرجوا منها مادة طيبة للإنتاج الفنى .

ويكفى أن نشير هنا إلى الأساطير التى تدور حول لقمان ، فإن الكثير منها مقتبس من حكايات إيسوب ، والبقية صاغته العقلية العربية الساذجة ، ومن هنا فهو يكشف لنا عن بعض نواحيها ، ومثال ذلك الأسطورة التى تقول إنه عمر ٥٦٠ سنة ، وترد ذلك إلى أنه كان يربى صقوراً ، يأخذ الواحد منها فرخاً ولا يزال يرعاه حتى يشيخ ويكتمل عمره وهو ثمانون سنة ، فيسقط ريشه ويموت فيأخذ صقراً آخر ، وهكذا حتى اكتملت الصقور سبعة ، فلما حان حين السابع وتسميه الأسطورة باسم « لبد » أدرك لقمان أنه لن يعيش بعده ، فلما حطت الشيخوخة على الصقر وسقط ريشه ونزل به الموت اجتهد لقمان فى إنعاشه دون جدوى ، ومات ومات معه لقمان ؛ ولهذا قالوا « أخنى عليه الذى أخنى على لبد » . فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوى الساذج وإيمان الجاهليين بأن لكل إنسان طيراً يعيش ما عاش ويموت بموته ، فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريداً باكياً معولاً حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويطل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة ، وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تستريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ، ولهذا قال شاعرهم « حتى تقول الهامة اسقونى » .

وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد ترهات أو لغو لا قيمة له ، بل هى آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها ؛ ولهذا قال وليام جيمس تومس أبو علم الفولكلور : « إن الأساطير لا تنشأ من لا شىء ، إن الأسطورة كما يتصورها أولئك الذين لا يهتمون بالفولكلور تبدو وكأنها لغو صدر عن لا شىء ولا يعنى شيئاً ، أما إذا درسناها وسبرنا كنهها تبينا أنها فى الواقع ثوب لمعنى أو لمعان رمى إليها الذين صاغوها دون وعى عنهم ليصوروا أنفسهم ومثلهم العليا وتاريخهم » .

* * *

وتدخل الأدوات والآلات تحت العادات ، على أنها جزء من الحياة اليومية التى تتكرر بحكم العادة ، وهى تحتاج فى جمعها ودرسها إلى العلم بالتاريخ والآثار حتى يمكن تتبع كل منها إلى أصولها وتعرف تاريخها ، وينبغى أن يراعى فى ذلك الجمع التفريق بين الأصيل الساذج والمهذب المصوغ stylisé لأغراض السياحة والتجارة فإن هواة الطرف والغرائب قد شحذوا هم المقلدين حتى لم يدعوا شيئاً مهما كان قدره ونوعه إلا قلدوه : من رءوس حراب ما قبل التاريخ إلى قطع الأثاث من شتى البلاد

والعصور ، حتى قال سيرام Ceram في كتابه « ملوك وقبور وعلماء » : إنه بعد اكتشاف آثار بومبيه Pompeia بقليل عرضت في الأسواق قطع تكفي إنشاء مائة مدينة مماثلة من بلاط الشارع إلى قطع النافورات ، بل عرض أحد التجار موميات مقلدة . وفي كل من متاحف الآثار في شتى بلاد الولايات المتحدة من مخلفات الانكا ما يزيد أضعافاً على ما يضمه متحف ليما عاصمة بيرو من آثار ذلك الشعب . وهذا كله يبعث على التدقيق في اختيار القطع واستخدام كل الوسائل التي يلجأ إليها علماء الآثار في بحث التحف الأثرية وتمييز الصحيح منها من الزائف ؛ لأن لوناً من ألوان الصباغ أو انحرافاً معيناً في وضع مقبض إبريق قد يدفع عالماً من العلماء إلى فروض واستنتاجات بعيدة المدى .

ذلك أن هيئات الأدوات والآنية أدل على اتصال الحضارات وعلاقات بعضها ببعض من مشابهات الآثار الأدبية ؛ لأنها أشياء ملموسة ومجال الافتراض والتخريج محدود على خلاف الحال فيما يتصل بالشعر والنثر والآراء والعقائد والأساطير ؛ ومن ثم فلا بد من العناية والتدقيق في الاختيار ، ولا بد أيضاً من التحفظ في الدرس والاحتراز من الإسراف في الاستنتاج والتخريج . وهناك نواح وقرى قد تخصص أهلها في التقليد : في صعيد مصر صناع يخرجون من الأدوات والآثار ما يعجز أمهر الإخصائيين عن كشف تزويرها ، وعلى جانبي ممر خيبر في شمال الهند قبائل أفغانية تصنع بأيديها كل شيء من آثار المغول والأشغانيين إلى المدافع السريعة الطلقات وصناعها المهرة يحرصون على أن ينقشوا على كل رصاصة اسم المصنع الإنجليزي أو الروسي أو الأمريكي الذي يقلدونه على نحو من الإتقان حير رجال المصانع نفسها .

فلا بد إذن من علم غزير واطلاع على كتب التاريخ والرحلات خاصة ، ومعرفة بالحضارة المحلية والخامات التي تصنع منها أدواتها وما إلى ذلك حتى يكون الجمع سليما ، وحتى تكون الدراسات التي يقوم بها العلماء بعد ذلك على أساس من مادة أصيلة موضوعة في وضعها الصحيح من الزمان والمكان . وقد ذهب نفر من العلماء إلى أن مهمة الباحث في الفولكلور في هذه الناحية تقف عند جمع المادة السليمة وعرضها ووصفها وصفاً علمياً صحيحاً ، أما الاستنتاج بعد ذلك فمن عمل المؤرخ أو الإثنوغرافي ، بالضبط كما يقولون إن مهمة المؤرخ تنتهي عند استخراج الوثائق وتحقيق المراجع وعرض الوقائع ، أما الاستنتاج منها بعد ذلك فمن عمل الفيلسوف .

(ج) بعض الجهود التي بذلت في ميدان الفولكلور

والآن وقد مررنا هذا المرور السريع بتاريخ الفولكلور ومدارسه وأصوله وعلاقاته بالعلوم المتصلة بميدانه سنعرض الجهود التي قام بها كل بلد من البلاد التي عنيت بدراساته وشئونه .

● ألمانيا

أول من قام بجمع الأغاني والقصص الشعبية الألمانية هما الأخوان يعقوب وفلهلم جريم Jacob und Wilhelm Grimm المعروفان في تاريخ الأدب الألماني ، فقد نشرا بين سنتي ١٨١٢ ، ١٨١٥ مجموعة من حكايات الأطفال والبيت Kinder und Hausmarsohen — Berlin 1812-1815. ثم أعيد طبعها في سنوات ١٨١٩ — ١٨٢٢ و ١٨٥٦ .

وقد واصل عمل الأخوين جريم الأستاذ فردريك شميث Frederik Schmidt الذي نشر في سنة ١٨١٩ كتاب « ثماني عشرة حكاية » Achzehn Erzaehlungen وقد اقتبسها من المجموعة المنسوبة إلى شترابارولا Straparola ، وهي مجموعة تضم قصصاً شعبيا ألمانيا يرجع معظمه إلى عصر النهضة الأوروبية .

ثم جاء علماء آخرون كثيرون عنوا بنشر مجموعات من الأقاصيص الشعبية الألمانية أهمهم Temme, Harrys

Auerbach, Stahl, Vogt, L. Bechstein, W. Binder, Alberts, Johann W. Wolf.

ولم يقتصر عمل الجماعين الألمان على الأقاصيص ، بل تناول الأساطير والأغانى ووصف الألعاب والعادات وتقاليد المناسبات وطقوسها ومظاهر الحياة العامة والتقويمات التى توضع للزراع والصناع ومن إليهم ، ومؤلفاتهم فى هذه الميادين لا تحصى كثرة .

وأكبر الجمعيات العاملة فى ذلك الميدان هى اتحاد الفولكس كونده Verein für Volkskunde وهو اتحاد قديم كان مركزه الرئيسى فى برلين ، وله فروع فى نواحى ألمانيا ، ويمكن الاتصال به فى بون للوقوف على سير الدراسات الفولكلورية فى ألمانيا ، وتعرف متاحفه ومجموعاته ومجلاته والمؤلفات الخاصة به .

ونكتفى بالإشارة منها إلى ما يلى :

Lohmeyer' Die besten See und Flotten Lieder (1900)

(أحسن أغانى البحر والأساطيل)

F. von Ditfurth, Frankische Volkslieder.

(الأغانى الشعبية الفرنجية)

Hoffmann von Fallersleben und E. Richter, Schlesische Lieder

(أغان من شلزويج)

K. Becker, Rheinischer Volkslieder

(أغان شعبية من بلاد الراين)

L. Erk, Deutsche Liederhort

مجموع أغان شعبية . وقد صدرسنة ١٨٥٦ ثم أعاد نشره بعد أن أتمه وزاده F.M. Bohme فى سنة ١٨٩٣ و ١٨٩٤ . والكتاب يضم ما يزيد على ٢٠٠٠ أغنية شعبية ألمانية .

R. von Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deustsehen.

(الأغانى الشعبية التاريخية للألمان) .

Bohme, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12-17 Jahrhundert.

أغانى الألمان الشعبية عن القرن الثانى عشر إلى السادس عشر مرتبة بحسب ألفاظها وطريقتها

Friedlaender, 100 Volkslieder.

(مائة أغنية شعبية)

Hartmann und Abele, Volketümlische Weihnachtslieder in Bayern, Tirol und Salzburg.

(أغان شعبية لعيد الميلاد من بافاريا والتيرول وسالزبورج)

وتندرج تحت جهود الألمان فى ذلك الميدان جهود النمساويين ، ونذكر من أمهات مؤلفات علمائهم :

Spaun, Osterreichische Volkslieder·

(أغان شعبية نمساوية)

Süss, Salzburgische Volkslieder.

(أغان شعبية من سالزبورج)

Wolfram, Nassauische Volkslieder.

(أغان شعبيه من ناساو)

وفى سنة ١٩٢٠ صدر فى ألمانيا كتاب يعتبر من الأصول التى يعتمد عليها فى الدراسة وإحصاء المراجع عن دراسات الفولكلور لا فى ألمانيا وحدها بل فى بقية بلاد العالم ، وقد استفدنا منه كثيراً فى ذلك البحث ، وهو :

E. Hoffmann — Krayer, Volkskundlische Bibliographie.

(برلين ولايبسيك) ثم أعيد طبعه سنة ١٩٣١ .

● إنجلترا

أقدم مجموعة من الآثار الفكرية الشعبية الإنجليزية تنسب إلى الأستاذ بيرن Burne الذى نشر فى سنة ١٧٢٥ كتاباً بعنوان Vulgar Antiquities ضمنه أقاصيص وأغانى جمعها من أفواه الرواة .

وجاء بعده J. Ray الذى نشر فى سنة ١٧٤٢ مجموعة من الأغانى الشعبية الإنجليزية فى كتاب سماه :

Complete collection of English proverbs and sayings

وفى سنة ١٧٧٦ نشر Demeunier بحثاً مقارناً فى العادات والتقاليد العامة تحت عنوان :

The spirit of habits and Customs of the different peo ples.

وفيما بين سنتى ١٨٥٠ و ١٨٨٥ نشرت فى إنجلترا كتب كثيرة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لدراسات الفولكلور فى إنجلترا أهمها :

Rathery, Popular songs and sonnets — London 1860

H. Hazlit, English proverbs and proverbial phrases — London 1869.

Cox and Jones, Popular Ballads of the Middle-Ages — London 1871.

Dalziel, Popular and infantile ballads and rhymes — London 1860.

Dasent, Popular tales of North Sootland — Edinburgh 1859.

L. Brueyere, Popular tales of Great Britain — London 1875.

G. Henderson, Folklore of the North of England — London 1879.

Tachet de Barneval, Legendary history of Ireland — London 1856.

وبعد قيام جمعية الفولكلور التى أشرنا إليها توالت المؤلفات فى صميم الموضوع ، بعضها عن الفولكلور نفسه كعلم أو فن ومذاهبه ومناهجه ، وبعضها الآخر عن نواح مختلفة منه ، وهذه الكتب تعتبر من أسس ذلك العلم ، وقد أشرنا إلى طائفة منها ، وسنكتفى بذكر أعلام المؤلفين فإن مؤلفاتهم كثيرة ، منها مقالات كثيرة ظهرت إما فى دورية سجل الفولكلور أو فى صحيفة الفولكلور Folklore Journal ومجلات أخرى علمية خاصة بالإثنولوجية والأنثروبولوجية .

G. Laurence Gomme, W. James Thoms, Alfred Lang, E.B. Taylor, Robert Hunt, A. Nutt, Mac Nally, William Jones, William Barter, Lach-Szyrma, Kinohan, Thisselton, Dyer, J. Curtin...etc.

وتجدر الإشارة إلى كتاب نشره عام ١٨٤٤ ألفريد لانج مؤسس المدرسة الأنثروبولوجية فى الفولكلور ، وهو يعتبر من الكتب الرئيسة التى لا يستغنى عن الاطلاع عليها دارس لهذا العلم وهو « العادات والميثيات » Customs and Myths ثم أعقبه بكتاب آخر عن الميثولوجيا عنوانه « Mythology » سنة ١٨٨٥ .

وأهم جمعيات الفولكلور فى إنجلترا :

Folklore Society
Folksong Society
Gypsy-lore Society

وما زالت جمعية الفولكلور هى الهيئة الرئيسة لهذه الدراسات فى إنجلترا ، ولم تتوقف صحيفتها Folklore Journal عن الصدور ، وهى من أهم مراجع هذه الدراسات .

● إيطاليا

بدأ التأليف فى فروع من الفولكلور فى إيطاليا من أوائل القرن التاسع عشر ، وقد عنى بجمع المادة الفولكلورية وتحليلها ودراستها نفر من علماء الاجتماع والإثنولوجيا والأنثروبولوجية نذكر منهم :

Visconti, A. Kopisch, N. Tommassi, Placucci, Jorio, Bresciani, Brofferio

ولكن التخصص فى دراسات الفولكلور لم يبدأ فى إيطاليا إلا من منتصف القرن التاسع عشر ، وظهرت أسماء كان لها أعظم الفضل فى دراسات الفولكلور لا فى إيطاليا وحدها ، بل فى العالم كله مثل :

C. Vienna, N. Castagna, J. Spano, J. Giusti, F.M Palumbo, C. Pascualigo, S. Bonifacio, L. Morandi., M. Staglieno, L. de Vassano.

ونشر علماء كثيرون مجموعات من نماذج الأدب الشعبى الإيطالى ما بين أغان وقصص وأمثال وحكم ، أهمهم :

F. Bruni, D. Marcoaldi, J. Ricordi, G. Nigra, A. Canali, V. di Giovanni, A. Brouiller.

وأهم من هؤلاء جميعاً Giusseppi Pitrè فهو يعتبر من مؤسسى دراسات الفولكلور ، ويذكر دائماً إلى جانب تومس والأخوين جريم والعالم الروسى Afanasiev ومن أهم مؤلفاته التى لا تستغنى عنها مكتبة من مكتبات معاهد الفولكلور :

Biblioteca di Curiosita popolare tradizionale.

مكتبة غرائب المأثورات الشعبية ، وقد أصدر منها تسعة مجلدات حتى سنة ١٨٩٢ .

ومن مؤسسى الدراسات الفولكلورية فى إيطاليا Loria الذى أنشأ المتحف الإثنوغرافى الإيطالى Museo Italiano di Etnografia وأكبر مؤسسات الفولكلور فى إيطاليا :

Società per lo studio della tradizione popolare. Roma

ومن الكتب العامة الرئيسة فى دراسة الفولكلور :

R. Corso, Folklore, Storia, Obietto, metodo, bibliografia. — Roma 1923.

● فرنسا

بدأت عناية الفرنسيين بجمع آثار الأدب الشعبي الفرنسي من أوائل القرن الخامس عشر ، وأول كتاب ذى قيمة فى ذلك الموضوع هو :

Histoire critique des practiques supersticieuses.

ومؤلفه مجهول ، وقد نشر فى باريس سنة ١٧٠٢ .

وفى سنة ١٧١٧ نشر برنار Bernard فى أمستردام كتاباً فى تاريخ رسوم الاحتفال بالمناسبات Histoire des ceremonies

وفى سنة ١٧٤١ نشر J.B. Thiers كتاباً فى الاعتقادات الخرافية عنوانه :

Essai sur les erreurs et les supertitions.

وهذان الكتابان وما يشبههما لم تكن سوى تمهيدات ، أما التأليف فى الفولكلور بالذات فيبدأ فى القرن التاسع عشر ومن أولى آثاره الرئيسة :

La Mensagère, Dictionnaire des adages français — Paris 1822

Cropelet, Adages français et populaires — Paris 1831.

Cropelet, Adages français et populaires — Paris 1831.

Le Roux de Lincy, Le livre des adagesfrançais — Paris 1842.f.

Quitard, Etude historique et critique des adages et des locutions proverbiales de la langue française. — Paris 1844.

وفى سنة ١٨٦٠ نشر المؤلف نفسه كتاب :

Etudes historiques et critiques sur les adages français

وفيما بين سنتى ١٨٥٠ و ١٨٧٠ زخرت المكتبة الفرنسية بالمؤلفات فى شتى فروع الفولكلور ، ففيما يتصل بالشعر ظهرت مؤلفات :

Barjavel, Cahier, Soland, J. Haroulet, E. Picot, Fisket.

وفيما يتصل بالعادات وأحاديث الخرافة والعجائب ، مؤلفات :

Ribaut de Langardièra, A. Boucherie, A. Melray.

وفى ميدان الأساطير والمأثورات ظهرت مؤلفات :

Eugène Cordier, A. Assier, L. Maurey, Collin de Plancy, E. Cortet, Laisnelle de la Salle.

وفى القصص والحكايات ظهرت مؤلفات :

Monier et Vingtrimier, L. Schneegans, Dulaurens de la Barre, L.M. Menzies, J.F. Bladé, Luzel...etc.

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر نشرت مجموعات الشعر الشعبي المنسوبة إلى شعراء شعبيين مثل :

Perron, Lespy, Teselli, Souve, Tour Keyrié, Loublens.

وقام بنشر مجموعات من الأغانى :

Gaston Paris, E. Baunié, Dumersau et Segur, Buchon, L. Decombe, Curt Muendel, N. Quillien.

وفى أواخر القرن ظهرت مجموعات من القصص والأشعار الشعبية معظمها يتألف من مجلدات ، وأهمها :

Collection des contes populaires.

وقد أنشئت هذه المجموعة سنة ١٨٨٨ واستمرت فى الظهور بعد ذلك فترة طويلة

Les lettératures populaires de toutes les nations.

وقد بدئ فى نشرها سنة ١٨٨١ واستمرت تظهر إلى حوالى ١٩٣٠

Collection internationale des traditions populaires.

وهى تصدر فى باريس ابتداء من ١٨٨٩ :

ومن الصحف العلمية الفرنسية التى حفلت بأبحاث الفولكلور ونصوصه العامة :

Journal des Savants	تصدر من سنة ١٨٦٨
Revue des langues romanes	» » » ١٨٧٠
Revue d'Anthropologie	» » » ١٨٧١
Romania	» » » ١٨٧٢
Revue de l'histoire des religions	» » » ١٨٧٩
L'Homme	» » » ١٨٨٤
Armana Provenza	» » » ١٨٨٤
Revue d'Ethnographie	» » » ١٨٨٢
Mélusine	» » » ١٨٧٧
Almanach des traditions	» » » ١٨٨٢
Revue des traditions pupulaires.	» » » ١٨٨٦

هذا ، وقد ذكرنا أن المؤتمر العالمى الأول للمأثورات الشعبية عقد فى باريس عام ١٨٨٢ ، وأعقبه المؤتمر الثانى للفولكلور فى لندن سنة ١٨٩٣ ثم الثالث فى باريس سنة ١٩٠١ .

ولا ننسى الإشارة بصفة خاصة إلى الأبحاث التى نشرها A. Van Gennep وآخرون فى مجلة الإثنولوجية المذكورة آنفاً ، إذ اتسع بفضلها ميدان الفولكلور وتعددت أهدافه وأصوله ومناهجه ، وخاصة فيما يتصل بدراسة الأدوات والآلات الخاصة بالزراع والحياة المنزلية .

● روسيا

يرجع إلى علماء الروس جانب كبير من الفضل فى تقدم دراسات الفولكلور ، ويعتبر العالم أفانازييف Afanasiev من مؤسسى دراسات الفولكلور وإليه يعزى جانب كبير من الفضل فى الاحتفاظ بالتراث الثقافى الشعبى الروسى ولو أن الروس بصفة عامة يعتبرون من أشد الشعوب محافظة على قديمهم وأكثرها حرصاً على بعثه واستلهامه فيما ينشئون من أعمال الفن، وخاصة فى الموسيقى .

وربما كانت روسيا إلى جانب إسبانيا البلدين الوحيدين اللذين يعسر فيهما التفريق بين تيار شعبى وآخر غير شعبى فيما يتصل بالإنتاج الفنى ، وربما كان التفريق بين التيارين أصعب فى روسيا منه فى إسبانيا ؛ فقد خضعت هذه الأخيرة لمؤثرات إيطالية وفرنسية وعربية فيما يتصل بالمدارس الفنية التى ظهرت فيها ، أما فى روسيا فإن التأثر الخارجى قليل وقصير المدى ، بحيث يمكن القول إن روسيا عاشت فى الناحية الفنية على ما ابتدعه أبناؤها ، ولا ننسى فى هذه المناسبة أن نذكر أن روسيا عالم فسيح تعيش فيه شعوب شتى يأخذ بعضها من بعض ويؤثر بعضها فى بعض . ثم إن ذلك العالم الفسيح عاش مقفلا على نفسه محتفظاً بقديمه حتى الثورة الروسية سنة ١٩١٧ ثم بدأ بعد ذلك الانقلاب العام فى كل ما يتصل بالحياة الروسية .

ففيما يتصل بأسلوب الحياة وظواهر المجتمع لم تتقدم روسيا شيئاً كثيراً حتى ذلك التاريخ عما كانت عليه أيام بطرس الأكبر ، أما العقيدة وطقوسها ونظام الكنيسة فظلت على ما كانت عليه قبل ذلك بكثير ، فلم تكن مهمة الباحثين فى الإثنولوجية والأنثروبولوجية والفولكلور عسيرة إلا فيما يتصل بسعة الميدان واحتياجه إلى التقسيم إلى مناطق ، وقد ظهر من علماء الروس فى هذه الميادين من استطاعوا أن يقوموا بجانب كبير من هذه الدراسات فى شتى نواحى العالم الروسى ، فلما قامت الثورة الروسية وحصلت المؤسسات العلمية على كل ما كانت بحاجة إليه من الأموال وصنوف الرعاية سارت الدراسات بخطوات فسيحة ، بحيث أصبحت المكتبة الفولكلورية الروسية أغنى مكتبات العالم فى ذلك الباب ، وكل مؤلفاتها بالروسية بطبيعة الحال ، ولم يشرع فى ترجمة أمهاتها ونشر خلاصات لها فى لغات أخرى إلا من حين قريب .

ومن العسير إحصاء ما نشر من مجموعات النظم والنثر فى لهجات الشعوب الكثيرة التى تعمر روسيا . ومما انفردت به روسيا أن كل ما أثر من الشعر الشعبى وصل بألحانه وموسيقاه ، وسجل أدق تسجيل ، ومن المسلم به أن روسيا أغنى بلاد العالم فى الشعر والموسيقى الشعبيين ، وشعرها وموسيقاها يصوران أحاسيس شعوبها أدق تصوير ؛ حتى قال بعض العلماء : إن الموسيقى الروسية هى أصدق تاريخ للنفس الروسية .

ونظراً لذلك الغنى وهذا الصدق اللذين امتاز بهما الإنتاج الفنى الروسى أصبحت روسيا المصدر الرئيسى للإلهام الفنى للشعوب كلها ، بل طغى تأثيرها على رومانيا والمجر وتشيكوسلوفاكيا وفنلاندا ونواحى البحر البلطى ، بل لم يلبث النغم الروسى بفضل قوته وأصالته وصدقه أن غزا العالم أجمع ، وأصبح من أقوى العناصر الفنية وأبعدها أثراً فى التطور العالمى الفنى .

وقد شمل الإنشاء الشعرى الروسى ميادين الإنتاج الشعرى الثلاثة الرئيسة . القصصى والغنائى والدينى : فى الميدان القصصى سجل المنشدون الشعبيون الروس كل وقائع تاريخهم فى ملاحم طويلة أو قصيرة تفيض بالعذوبة والقوة والصدق ، وأضاف إليها الموسيقيون من أنغامهم ما جعل بعضها ، عند ما عبر حدود روسيا ، فتنة أهل الفن أجمعين كما ترى فى أوبرا « الأمير إجور » التى اقتبس

بورودين ألحانها من الأنغام الشعبية التي وضعها المنشدون الشعبيون لها . وقد نشر طائفة من الموسيقيين مثل براتشى Pratsch (سنة ١٧٩٠) ودانيلوف كيرشا Danilov Kirscha (سنة ١٨٠٤) مجموعات من ذلك القصص الشعبي الروسي وموسيقاه كان لها أبعد الأثر فى الموسيقى العالمية ثم ظهرت بعد ذلك مجموعات قام بإعدادها Dragomanov, Trontovski, Kachin, Balakierev, Rimsky Korsakof وغيرهم .

بل إنه قبل قيام الثورة الروسية لم تقصر حكومة القياصرة فى تأييد جهود العلماء الذين قصدوا للمحافظة على التراث الفنى الشعبي ، وتولت أكبر جانب من هذه الرعاية الجمعية الجغرافية الروسية ولجنة المتحف الإثنولوجي فى موسكو ، ولم يقتصر الأمر على المحافظة على نصوص الملاحم والأغانى وتسجيل موسيقاها ، بل سجلت كذلك الرقصات المصاحبة لها ، وفى هذا الميدان الأخير ، أى ميدان تسجيل الرقصات، ابتدع الروس طريقة فذة فى كتابة الحركات البدنية (الكوريجرافية) كان لها أثر بعيد فى الطريقة العالمية الجارى بها العمل اليوم .

وقد امتاز الروس بلون من الغناء الجماعى يُعرف بالجوروڤودى Jorovodi لانظير له فى الأناشيد الجماعية وموسيقاها فى غير روسيا من البلاد ؛ إذ هو يغنى فى طبقات من الصوت والنغم لم يعرفها أحد غير الروس ، ولهم أناشيد فردية تعرف بالبيسنى piesni ذات سحر صوتى خاص لم يتمالك ريتشارد ڤاجنر نفسه من أن يقتبس منه ، ولو أن الروس ينقدون اقتباسه ، لأنه لم يحسن كتابته بالنوتة المعمول بها فى أوروبا . والواقع أن هذه الأصوات عسيرة جدا على التسجيل بالكتابة، وليس هناك إلا تثبيتها على الأسطوانات والأشرطة ثم تقليدها بعد ذلك.

هذا ومن المعروف أن الروس هم أصحاب أكبر جانب من الفضل فى نهوض فن الباليه ، فهو فى أصله رقص روسى مهذب مقتبس من رقصات إيقاعية روسية أصيلة . والروس يجعلون الباليه من أفضالهم على الحضارة العالمية وإن كان الفرنسيون ينازعونهم إياه ، وإذا كان الأدب الروسى قد تأثر بالأدب الفرنسى تأثراً مباشراً فى الحقبة الفاصلة من تاريخه ، فإن الموسيقى الروسية لم تتأثر بغير الطبيعة الروسية ، بل كان لها أبعد الأثر فى تطوير الموسيقى العالمية ، ويكفى أن نذكر أسماء الستة الكبار فى سجل الموسيقيين الروس الحافل Borodin, Vésar Cui, Balakierv Peter Ilitch Tschaikouski, Rimski Korsakov Mussorgski

وإن كان هذا الأخير قد خرج عن نطاق الموسيقى الروسية الأصيلة بسبب مقامه الطويل خارج بلاده ، وهو فى هذا يشبه أرتو روبنشتاين ورخمانينوف ونيكولاى الذى تكاد موسيقاه أن تكون آسيوية خالصة .

وفى هذا المجال يعسر ذكر مؤلفات ومؤلفين ؛ ولهذا فسنكتفى بذكر نفر ممن لا يخلو مؤلف فى الفولكلور من إشارة إلى أعمالهم :

Bouslajen, Kerejewski, Bezsonof, W. Popow, J. Altmann, Sporgis, Mozarowski

* * *

ولما كنا سنخصص للفولكلور فى إسبانيا بحثاً قائماً بذاته ، فإننا لم نذكر أبحاثه هنا على الرغم من أنه من أهم ميادين الفنون الشعبية العالمية .

ولا يخلو بلد من بلاد أوروبا من دراسات ومراكز ومعاهد لفنونه الشعبية ، ويطول المقام لو ذهبنا نسردها بلداً بلداً ، وسنكتفى فى ختام هذا العرض بأن نذكر أهم الأعلام والمؤلفات فى بقية بلاد أوروبا وأمريكا التى عنيت بهذه الناحية عناية خاصة .

● البلاد الإسكنديناوية

Ahlstrom, Afzelius, Lindemann, Berggreen, Abrahamson

ولم نذكر المؤلفات لأنها كلها باللغات الإسكنديناوية ولا معنى لرسمها .

● هولندا وبلجيكا

Van Duysee, Histoire de la chanson neerlandaise.
Matzke, Der Soldatengesang im belgischen Heere.
Benoît, La Musique national flamande.

● المجر

Liszt, Des Bohèmiens et leur musique en Hongrei (1881)

● الولايات المتحدة

لا يدخل فى ميداننا دراسة ما يسميه الأمريكيون موسيقاهم الشعبية مثل الدودل داندى والجاز ولاما يسمونه موسيقى أمريكية أصيلة كأعمال جيرشوين Gerschwin وكول بورتر Cole Porter وصوصه Sousa (من أصل سورى وقد اشتهر بموسيقاه العسكرية)، وإنما يعنينا ما قام به العلماء الأمريكيون من دراسات فى شئون الهنود الحمر وهى كثيرة أوردها هويسلر Whistler فى كتابه عن هذا الشعب، وفيما يتصل بموسيقى الهنود الحمر نذكر:

A. Fletcher, A Study of the music of the Omaha Indians (1893)

وللمؤلف نفسه The Hako, Pawnee ceremony

* * *

أما بلاد أمريكا الجنوبية وآسية فما زالت فى مثل الدور الذى نحن فيه من إنشاء المؤسسات للعناية بالفولكلور وتخصيص العلماء لدرسه وبحثه. وقد ألف الإنجليز كثيراً عن فنون الهند الشعبية والفرنسيون عن الفنون الشعبية لشعوب الهند الصينية والهولنديون عن إندونيسيا، وأسبق البلاد الآسيوية فى ذلك الميدان اليوم. اليابان فالصين فالهند.

(د) المصطلحات

وما دمنا بصدد ميدان جديد من ميادين العلم والفن، نرجو أن يتسع نشاطنا فيه بحيث نجنى من ورائه ما نرجوه من الخير لبلادنا وللثقافة العالمية؛ فقد رأيت أنه من المستحسن أن نحدد منذ الآن المصطلح الخاص بذلك الميدان حتى تجرى أبحاثنا فيه على نحو متناسق يجنبنا كثيراً من المتاعب التى تصادفنا فى كثير من فروع المعرفة التى جدت علينا.

وقد صادفت هذه الصعوبة أثناء دراستى للمراجع التى اعتمدت عليها فى كتابة هذا البحث، فقد بدأت باستعمال المعانى العربية التقليدية لما صادفنى من مصطلحات الفولكلور، فرأيت الأمر قد اختلط علىّ وتداخلت بعض مفهومات المصطلحات فى بعض، فرأيت أن أعيد النظر فيما اخترت من ألفاظ عربية، ودرست المصطلح الأوروبى فيما أعرفه من اللفظات، واخترت ما رأيت أنه مناسب من ألفاظه العربية، وسأعرض فيما يلى للمصطلح الذى انتهيت إليه، أعرضه على أنه اقتراح أتقدم به للعاملين فى هذا الفرع من الدراسات، فلعله يصلح أساساً أو نقطة بدء.

وسأعرض فيما يلى جامعاً لمفردات الفولكلور التى استعملتها فى هذا البحث. أوردت اللفظ بصوره المستعملة فى اللغات الأوروبية، ثم أتيت بمقابله فى الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية بحسب الظروف، ثم ذكرت المصطلح العربى الذى أقترحه.

وهذه المفردات مجرد مقترحات أعرضها للمناقشة على الزملاء الأفاضل المعنيين بهذا الفن، وهى مرتبة بحسب الألفاظ الإفرنجية.

جامع مفردات GLOSSARY*

ADAGE f. ADAGE e. SPRICHWORT g. : حكمة

ANIMISM e. ANIMISME f. ANIMISMUS g. : ترويح

اشتققتها من روح وقستها على «تجسيم» المشتقة من جسم وهو إعطاء المعانى صورة عادية وهو مستعمل فى علم الأصول.

* ملاحظة: فى جامع المفردات رتبت المصطلحات ترتيباً أبجدياً بحسب صيغتها الإفرنجية واستعملت الاختصارات التالية:
e = إنجليزى . f = فرنسى g = ألمانى

أنثروبولوجية : ANTHROPOLOGY e. ANTHROPOLOGIE f. g.

الترجمة الحرفية «علم الإنسان» ولكن هذه الترجمة مبهمة ، ثم إن النسبة إليها عسيرة ، فلا نستطيع أن نترجم لفظ Anthropological بلفظ إنسانى أو «علم إنسانى»، ولهذا فإننى أقترح أن يكتفى بتعريب المصطلح .

سوقية ARGOT f. SLANG e. ROTWELCH g. :

فأل : AUGURY e. AUGURE f. VORBEDEUTUNG g.

رجز BALLAD e. BALLADE f. BALLADE g. :

ويمكن أيضاً ترجمته بزجل إذا كان فى لهجة عامية .

باروك BAROQUE e. BAROQUE f. BAROCK :

يقال لطراز فنى شاع فى أوروبا ابتداء من منتصف القرن السادس عشر يقوم على الإسراف فى الزخرفة واستعمال الشخوص فى اللوحات والتماثيل وهو أظهر فيما يتصل بالعمارة وزينتها ، وهو قريب الشبه من الركوكو rococco وهو لفظ مشتق من الفرنسى rocaille وهو طراز أكثر إسرافاً فى الزخارف وقد شاع فى عصر لويس الخامس عشر فى فرنسا .

CEREMONY e· CEREMONIE ȝ. FEIERLICHKEIT (ZEREMONIE) g. : رسم

يترجم هذا اللفظ خطأ بحفل ، مع أن المراد به الرسوم الخاصة بالاحتفال بمناسبة ما ، ولهذا فقد ترجمته برسم ، والجمع : رسوم .

اتباعية : LASSICISM e. CLASSICISME f. KLASSIZISMUS g.

استعمل هذا اللفظ فى ذلك المعنى الأستاذ سلامة موسى فى «تربية سلامة موسى» وهو عندى صحيح ينطبق على طبيعة هذا المذهب فى الأدب والفن ، وهو أصح من قولنا كلاسيكى أو كلاسى .

CONTUMACY e. OPIATRETE f. HALSSTARRIGKEIT g.

تكرار جامد : وهذا المصطلح يستعمل للعادات أو الأقوال التى تتكرر بالطريقة نفسها دون أى تغيير على الأجيال

CUSTOM e. COSTUME f. BRAUCH, SITTE g.

عادة اجتماعية : وقد فرقت بينها وبين العادة الخاصة التى تترجم بلفظ habit وفى دراسات الاجتماع والفولكلور لا يرد لفظ custom وحده عادة بل يستعمل تعبير اصطلاحى عام هو manners and customs وهو يقابل فى الفرنسية moers et coutumes ويراد بها العادات الاجتماعية ، ويترجم فى الألمانية Sittliche Brauche .

الديموسيكولوجية DEMOSICOLOGIA :

هو المصطلح الذى اقترحه العالم الإيطالى جويس بيتريه مقابلا للفولكلور ، وهو مكون من لفظ Demos اليونانى بمعنى الشعب ، وسيكولوجيا أى علم النفس . وانظر : Volkspsicologie

لهجة DIALECT :

تنبؤ — حدس DIVINATION e. WAHRSAGEREI g. :

DIVINE (to) e. DEVINER f· WAHRSAGEN g. :

يتنبأ — يحدس : وفى العامية يقال أيضاً يحزر . ولفظ to divine غير مستعمل اليوم فى الإنجليزية كثيراً ، ويقال بدله to guess أو forctell أما فى الفرنسية فستعمل بمعنى حدس أو خمن ، وكذلك فى الإسبانية adivinar وفى الإيطالية indovinare .

ETHNOLOGY e. ETHNOLOGIE f. ETHNOLOGIE g.

إثنولوجية : معناه الحرفى علم الإجناس من اليونانية ethnos بمعنى جنس أو شعب و logia بمعنى بحث . وقد فضلت لفظ إثنولوجية لأنه مصطلح علمى شائع فى اللغات كلها من ناحية ولأننا لا نستطيع النسبة بسهولة إلى علم الأجناس ، فلا يستساغ أن نقول بحث أجناس أو عالم أجناس ولا يصح أن تنسب إلى المفرد جنس .

EXPRESSIONISM e. EXPRESSIONISME f. EXPRESSIONISMUS g. : المذهب التعبيرى

وربما كان من الممكن أيضاً أن نقول الإفصاحى ، فهو أدق وأدل على حقيقة المذهب .

FABLE e. FABLE f. MARCHEN g. : خرافة ذات مغزى

يختلف معنى هذا اللفظ واستعمالاته فى اللغات الأوروبية ، مما جعل اختيار مقابل له فى العربية عسيراً وفيما يتصل بموضوع الأدب عامة والأدب الشعبى خاصة ، يطلق لفظ fable فى الإنجليزية والفرنسية على الحكاية التى تدور حول حيوانات تتصرف تصرف البشر ، وتتكلم كما يرى فى حكايات كليلة ودمنة وخرافات لافونتين ، ويشترط فيها أن تكون ذات مغزى ، فلا يقال مثلا لقصص الحيوانات التى تتكلم فى ألف ليلة fables ، بل يقال stories أو contes ولهذا فقد ترجمتها «خرافة ذات مغزى» .

FOLKTALE e. CONTE POPULAIRE f. VOLKSERZAHLUNG g. : حكاية شعبية

FOLKLORE : فولكلور

فضلت استعمال المصطلح كما هو ، فهو كما رأينا ليس إنجليزياً أو فرنسيا أو ألمانيا وإنما هو مصطلح قديم من لغة الجرمان الأولين ، وهو عندى أصح وأشمل من قولنا الفن الشعبى ، لأن الفولكلور يتعلق بكل ما يتصل بحياة الشعب ، وفى هذه الحياة أشياء كثيرة ليست فنا على الإطلاق : فالطقوس الخاصة بالجنائز عندنا لا تدخل فى نطاق الفن . وأخشى أننا إذا مضينا فى ترجمة الفولكلور بالفن الشعبى أن يثبت فى الأذهان أنه لا يدخل فى ميدانه إلا الفن وحده ؛ ولهذا فيستحسن منذ الآن اتخاذ هذا اللفظ العام .

MYTH e. MYTHE f. MYTH g. : ميثية

اللفظ الأوروبى مشتق من الإفريقى Myrhos ومعناه الحكاية الغريبة أو الرمزية ؛ وهو يطلق فى اللغات الأوروبية على شيئين : الأساطير التى تتعلق بالآلهة وعلى الأوهام التى تستقر فى أذهان الناس ، مثل قولهم : إن نابليون مثلالا يغلب أو أن إنجلترا سيدة البحار ، والمعنيان

لازمان ومستعملان فى الفولكلور ، ولهذا فإننى أقترح أن يعرب إلى ميثية ، ومن المعروف أن لفظ ميثولوجيا جار الآن فى الاستعمال عندنا .

POPULAR e. POPULAIRE f. VOLKSTUMLICH g. : شعبى

PHONETIC e. PHONETIQUE f. PHONETIK g.

علم الأصوات ورسم نطق : يستعمل اللفظ الإفرنجى للدلالة على العلم الخاص بمخارج الحروف وأصواتها ، ويستعمل صفة لطريقة خاصة فى كتابة الكلمات بحسب نطقها باستعمال إشارات علمية وطريقة معينة لرسم الحروف معروفة للعاملين فى ذلك الفن .

PRACTICE e. PRATIQUE f. PRAXIE, GEBRAUCH g.

ممارسة : يستعمل اللفظ للدلالة على ممارسة أى عمل أو مهنة بحسب قواعد مقررة عند أهلها . ويستعمل كذلك للدلالة على العمليات الخاصة بالمهن أو الفنون السحرية وأعمال الشعوذة وما إليها ، فيقال ممارسة سحرية ، ويقال فى العمليات الخاصة بالزار مثلا ، ممارسات الزار .

PROVERB e. PROVERBE f. SPRICHWORT g. : مثل

NARRATION e. NARRATION, recit f. ERZAHLUNG g.

رواية : يستعمل اللفظ لا للدلالة على الحكاية أو القصة فى ذاتها بل على سياقها أو طريقة روايتها ، وليس من الضرورى أن يكون المروى حكاية بل قد يكون خبراً أو وصفاً ، ولهذا يفضل الإنجليز استعمال الصفة narrative مكان الاسم ، والفرنسيون يفضلون لفظ recit والألمان يستعملون المصدر ويقولون de Erzahlen ولهذا فقد اخترنا له لفظ الرواية فيقال : رواية الحكاية أو رواية الخبر أو رواية الخطبة أو الحديث .

ORTOGRAPHY e. ORTOGRAPHIE f. ORTOGRAFIE g.

كتابة تقليدية : يستعمل اللفظ للدلالة على طريقة كتابة الكلمات بحسب الطريقة التقليدية التى قد تختلف مع النطق ، فنحن نقول مثلا : يرضى ، ونرسمها بالياء مع أنها ألف ونسميها ألفاً مقصورة والفرنسيون يرسمون eau وينطقون O

GAME, PLAY e. JEU f. SPIEL g. : لعب

الجمع ألعاب ، وهى اللعب فى ذاته ، وهو يختلف عن أداته التى هى اللعبة والجمع لعبات أو لعب ، وانظر TOY

GESTE f. GEST, GRIMACE e. GEBARDE g.

حركة ذات معنى : معانى لفظ gest الفرنسى كثيرة جداً ، وهو مشتق من اللاتينى gestus ولكن معناه الذى يتصل بموضوعنا هو الحركة ذات المعنى سواء أكانت بقسمة من قسمات الوجه أم بحركة من أى جزء من البدن كهز الكتف مثلا ومعناه الرفض ، وينبغى أن يفرق بينه وبين geste بمعنى العمل العظيم أو العمل اللطيف المستحب (un beau geste) فهو مشتق من اللاتينى gestum وجمعه gesta وقد انتقل هذا اللفظ بصورته الفرنسية ومعناه إلى اللغات الأوروبية ما عدا الإيطالية والإسبانية حيث يقال gesta .

IMPRESSIONISM e. IMPRESSIONISME f. IMPRESSIONISMUS g. : مذهب الوقعية

وقد اشتققته من وقع الشىء فى النفس . وينبغى أن يفرق بينه وبين الواقعية وهى مقابل REALISM

LEGEND e. LEGENDE f. LEGENDE g. : أسطورة

هذا اللفظ الغربى مشتق من legende اللاتينى ومعناه ما يقرأ من legere أى يقرأ وقد فضلته لأن قواميس اللغة تقول إن لفظ أسطورة مشتق من سطر يسطر بمعنى كتب يكتب مع علمى بأن ما تقوله القواميس هنا خطأ ، لأن لفظ أسطورة دخيل من اليونانى istoria (إستوريا وهو أصل history وما إليه بمعنى التاريخ) ولكن المشابهة بين أصل اللفظ الإفرنجى من القراءة وما تقوله القواميس يبرر اختيار لفظ أسطورة هنا .

MANNERS e. MOERS f. BRUUCHE g. :

إنظر Custom ويلاحظ أن اللفظين الإنجليزى والفرنسى لا يستعملان فى هذا المعنى إلا فى صيغ الجمع ، أما المفرد manner وما يقابله manière فلهما معنى آخر .

MIMICRY e. MIMIQUE f. MIMIK g. : ميمية

اللفظ مشتق من اللاتينى mimice هو المحاكاة ثم أطلق على التمثيل بالحركات فقط ، وأصبح ذلك ضرباً خاصاً من التمثيل بحيث لا يمكن أن نترجمه بلفظ محاكاة ، ولهذا فإننى أقترح تعريب اللفظ على هذه الصورة .

REALISM e. REALISME f. REALISMUS g.

مذهب الواقعية .

ROMANTICISM e. ROMANTICISME f. ROMANTICISMUS g. : مذهب الابتداعية

وهو مذهب معروف واضح المعالم عندنا ، ونحن نستعمل عادة لفظ الرومانتيكية وهو خطأ ، لأنه نسبة إلى النسبة romantique ويقول بعضهم رومانسية أو رومانية وكلاهما غير دقيق . واللفظ الذى أقترحه أخذته عن الأستاذ سلامة موسى (تربية سلامة موسى) فهو أدل على روح ذلك المذهب وطبيعته . ومن المعروف أنه كان ثورة على الاتباعية (انظر هذا اللفظ) التى تعرف عندنا خطأ بالكلاسيكية .

RITE e. RITE f. RITUS g. : طقس

يستعمل للدلالة على الطريقة المقررة التى تؤدى بها العبادات وللطريقة التقليدية التى يتم بها عمل من الأعمال العقيدية سواء أكان سنة أم بدعة ، وحيث إننا لا نستعمل عادة كلمة طقس فى الكلام عن نظام العبادات الإسلامية ، فإن استعمال لفظ طقس فى الدلالة على طقوس الزار والجنائز والموالد وما إليها يكون صحيحاً .

THINKING SOUND e. TINTEMENT f. KLINGKLANG g.

صوت يؤدى معنى : وهذه الأصوات كثيرة التوارد فى الأدب الشعبى

STURM UND DRANG g. : مدرسة المتهجمين

الترجمة الحرفية للمصطلح الألمانى : الهجوم والدفع ، وهو يطلق

على مدرسة أدبية ألمانية كان مذهبها تحطيم القيود الشائعة فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر بما فيها مذهب الابتداعيين والمصطلح مستعمل فى كل اللغات الأوروبية بصورته الألمانية .

مصوغ : STYLISE f.:

مصطلح فرنسى مشتق من style يستعمل بصيغته الفرنسية فى كتب الفن فى اللغات الأوروبية ويراد به صياغة أية صورة من صور الفن فى هيئة محسنة مزوقة ، ولهذا فقد استعملت لفظ « مصوغ » وهو من الأخطار التى يتعرض لها الفن الشعبى ، وللفظ استعمالات أخرى خارج نطاقنا لا محل لذكرها هنا .

عقيدة توهمية . SUPERSTITION e. SUPERSTITION f.
ABERGLAUBE g. :

ونحن نستعمل عادة لفظ « خرافة » وهذا خطأ .

المذهب الرمزى SYMBOLISM e. SYMBOLISME f.
SYMBOLISMUS g.

صنعة : TECHNIC e. TECHNIQUE f. TECHNIK g. :

هذا اللفظ صفة جرت مجرى الاسم ويراد به الطريقة التى يصنع بها شىء ما أو الأسلوب الذى تجرى به عملية ما . وقد ذهب بعضهم إلى أن مقابله العربى تقن والنسبة إليه تقنى على اعتبار أن لفظ تقن مشتق من اليونانى technike (تخنيكى) مثل لفظ technic وهو غير ثابت .

لعبة . TOY e. JOUET f. SPIELZEUG g.:

وانظر لفظ game .

مأثور — تقليد TRADITION e. TRADITION f.
UBERLIEFERUNG g.:

اللفظ الافرنجى يستعمل بمعنيين ، فهو من ناحية المأثور الذى يأخذه الأبناء عن الآباء سواء أكان شعراً أم نثراً ، ومن ناحية أخرى الطريقة الموروثة فى عمل شىء ما ، والأمران يختلفان وخاصة أن اللفظ مشتق من اللاتينى traditio ومعناه انتقال الأخبار وآثار الشعر والنثر من جيل لجيل ، فأما عن المعنى الأول فأقترح لفظ مأثور ، وقد أخذ المستشرقون بهذا المعنى عند ما ترجموا لفظ « الحديث النبوى » بلفظ tradition وهو صحيح يؤيده قول المسلمين عن الحديث إنه الأثر أو الآثار ، وعلم الحديث يسمى علم الأثر أو علم الآثار ، وأما عن المعنى الآخر فأقترح لفظ تقليد والجمع تقاليد .

فولكس كونده : VOLKSKUNDE g.

يستعمل هذا اللفظ الألمانى فى كل اللغات الأوروبية ، وقد تحدثنا بما فيه الكفاية عن هذا المصطلح فى أثناء البحث وترجمته « معلومات عن الشعب » .

فولكر كونده : VOLKERKUNDE g.

مصطلح خاص يستعمله الألمان للدلالة على الفولكلور الخاص بالشعوب مجتمعة لا لشعب واحد ، كما هو الحال مع فولكس كونده ، وفى فينا متحف خاص للفولكس كونده وآخر للفولكر كونده .

علم نفسية الشعوب : VOLKSPSISCHOLOGIE g.

مصطلح خاص يستعمله الألمان فقط ترجمة للمصطلح الذى اقترحه جويس بيتريه demosicologia وله المعنى نفسه .



الشعر الجاهلى

بين القبلية والفردية

بقلم الدكتور يوسف خليف

لم يكن الشعراء فى العصر الجاهلى إلا أفراداً من ذلك المجموع الذى كان يؤمن بالعصبية القبلية إيماناً جعل منها الأساس الذى يقوم عليه المجتمع الجاهلى ، ومحوراً تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونُظمه الاجتماعية . عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم ، وأن يقفوا عليها فنهم ؛ فهم دائماً « مجنّدون تحت السلاح » ، عليهم أن يؤدّوا « ضريبة » القبيلة إشادةً بمحامدها ، وتنويهاً بشأنها ، وافتخاراً بأمجادها ، ثم حطا من شأن أعدائها ، وهجاءً لهم ، وإعلاناً لمخازيهم فى المحافل وبين القبائل .

ومن هنا كانت منزلة الشاعر الجاهلى فى قبيلته منزلةً رفيعة ، وقيمته لها قيمة كبيرة ، تصورها تلك الفرحة التى كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نبغ من بينهم شاعر ، فكانوا يتخذون من هذه المناسبة عيداً يحتفلون به ، تمدُّ فيه الولائم ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقا ، ويهنئ بعض أفراد القبيلة بعضًا ، وتفدُ عليهم وفود القبائل الأخرى تهنئهم ، أو — كما يقول ابن رشيق فى العمدة — « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذبٌّ عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم » .

والواقع أن منزلة الشاعر فى قبيلته لم تكن تقلُّ عن منزلة الفارس فيها ؛ فقد كان كلاهما ضروريا لها ؛ فكلاهما « جندىّ » عامل فى « جيشها » ، يشارك فى الهجوم والدفاع ، « وجرح اللسان كجرح اليد » ، كما يقول الشاعر القديم . ومن هنا لم يكن يعدل فرحةَ القبيلة بشاعرها إلا فرحتها « بغلام يُولد ، أو فرس تُنتج » — على حد عبارة ابن رشيق أيضاً — لأنهما يكوّنان فارس القبيلة المنشود، وبطلها المنتظر .

ومن هنا — أيضاً — كان من أرفع ألقاب التمجيد ، وأسمى أوسمة الشرف التى يضفيها المجتمع الجاهلى على أحد أفراده أن ينعته بأنه « شاعر فارس » .

وكان من نتيجة هذا « العقد الاجتماعى » بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما « عقد فنىٌّ » يفرض على الشاعر ألا يتحدث عن نفسه ، وإنما يتحدث عن قبيلته ، أو — بعبارة أخرى — يجعل لسانه لساناً لقبيلته ومن شعره صحيفة لها ، وفى مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب « شاعرها » ، فتتحمس لشعره ، وتتعصب له ، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته فى كل مقام ، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشاعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعاً لسخرية القبائل وتهكمها ، كما عُيرت تغلب فتنتها بشاعرها عمرو بن كلثوم ومعلقته المشهورة .

وكانت النتيجة الفنية لهذا « العقد الفنى » أن أصبح الشاعر معبراً عن عواطف قبيلته ورغباتها واتجاهاتها قبل أن يكون معبراً عن عواطفه أو رغباته أو اتجاهاته الشخصية ، وأصبح ضمير الجماعة « نحن » أداةَ التعبير

بدلا من ضمير الفرد « أنا » ، وأضحت ألوانه التى يرسم بها « لوحاته » الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه ، أو — بعبارة أخرى — صارت « صناديق أصباغه » مستعارة من قبيلته لا صادرة عن نفسه ، و « ريشته » التى ياون بها ليست خاصة به ، ولكنها ملك لأفراد قبيلته جميعاً : فهو حين يفتخر ، يفتخر بقبيلته ، فيذكر امتيازها العنصرى ، وشرف نسبها وحسبها ، وأصالة ماضيها ، وكرم نجارها ؛ ويشيد بمكانتها بين القبائل ، وحرصها على اجتناب الذام ، وتمسكها بالمثل العليا التى يقدسها مجتمعه : المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفصاحة وما إلى ذلك .

وهو فى أثناء هذا كله ينسى نفسه ، ولا يفكر فى أن يصدر عنها ، وإنما كل همه أن تكون قبيلته ماثلة أمامه ، يصدر عنها ، ويشتق معانيه منها . وحتى إذا اقتضته مجالات القول ، وفنون التعبير ، أن يذكر نفسه ليفتخر بها ، فإنه يفتخر بها من حيث هو فردٌ من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه ، فهو لا يذكر شيئاً ليعلن أنه متفرد به بين قومه ، وإنما ليعلن أنه صورة من جماعته أو مثل لها ؛ فالغاية هنا قَبَلِيَّة وإن تكن الوسيلة فردية .

وشاعر القبيلة يسير دائماً فى ركابها ، ويشدُّ نفسه وفنَّه إلى عجلتها ، ويربطهما بأحداثها ؛ فهو يدافع عنها ، ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنافرة ، وهو يحمسها للقتال إذا ما دعا داعى الحرب ، ويسجل انتصاراتها فى شعره إذا انتصرت ، ويهوِّن عليها الهزيمة ، ويهيئها لمعركة الثأر ، إذا انهزمت ، ويرثى قتلاها ، ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ، ويعيِّرهم الهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا .

وهكذا يتنقل الشاعر مع قبيلته فى مواكبها التاريخية مسجلا كل أحداثها ، تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلى — بحق — ديوان العرب ، ومصدراً من مصادر تاريخهم .

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة ، واستقرت بها منازلها وأحداثها ، أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرَّغ للحياة الجادة العاملة ، ولكن الشىء الذى يسترعى النظر أنه حتى حين يفرغ لنفسه فى هذه الحياة الاجتماعية لا يكاد يفكر فى الفراغ لها فى فنه ، وإنما يظل فنُّه مشدوداً إلى عجلة قبيلته ؛ فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا — إذا ذكره — فى أثناء حديثه عن قبيلته أيضاً : فهو ينسب بحبائبه ، ويذكر أيامه معهن ، أو يقف على أطلال الديار ، أو يتتبع الظعائن الراحلة ، فى مستهل قصائده القبلية ، وهو يذكر لهوه بالنساء ، وشربه الخمر ، ومقامرته ، وصيده ، فى أثناء فخره بشجاعته فى الدفاع عن قبيلته ، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه فى أثناء رحلاته من حيوان الصحراء ، أو آبار المياه فيها ، أو بعض مشاهدها الطبيعية ، فى أثناء الحديث عن قبيلته ، أو فى أثناء رثائه لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له فى الحياة أو الموت ، أو سجَّل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو فى نهاية قصائده .

وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول فى أعماله الفنية .

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية فى الشعر الجاهلى معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغْلِب : فهو يبدؤها بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن الخمر وتأثيرها فى شاربها وعن صاحبته التى تسقيه ، ولكنه لا يطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخمرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياناً تاما ، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ، ويذكر مجدهم التليد الذى ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث بلسان

قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استعبادهم ، منوّهاً فى أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم ، ثم يمضى ليسجل لهم تمسكهم بالمثل العليا الجاهلية ، فهم أصبر الناس ، وأمنعهم ذماراً ، وأوفاهم بالعهد ، وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان . ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه هو ، ومجدهم ، وكرم أصولهم ، ثم يختم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوىّ يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويجعل الجبابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الفطام ، ويجعل البرّ والبحر يضيقان برجالهم وسفنهم ، ثم يجعل ختام معلقته ذلك البيت الضخم[1] الذى يفيض بروح الجاهلية وما فيها من تسابق إلى الطغيان والجبروت :

ألا يجهلنْ أحدٌ علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا

على هذا النحو عبّر عمرو بن كلثوم عن هذه النزعة القبلية فى معلقته ، فكان — بحق — شاعر تغلب ، الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها .

وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم الفرد لم يردْ فى هذه المعلقة الطويلة التى تبلغ ستة وتسعين بيتاً[2] إلا فى موضع واحد ، وهو قوله :

وَرِثتُ مهلهلا والخير منه
زهيراً نِعم ذخر الذاخرينا

ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك « العقد الفنى » بينهم وبينه . وما من شك فى أن « شاعر تغلب » العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التى تنتهى بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة « نا » الذى يتيح له متنفساً واسعاً لحديث الشخصية القبلية الذى نظم معلقته ليسجله فيها .

ولسنا ندّعى أن الشعر الجاهلى قد خلا تماماً من تصوير شخصيات أصحابه ، أو أهمل جوانب حياتهم الخاصة ، ولكن الذى نقرّره هو أن الشخصية القَبَلية فيه أقوى وأوضح من الشخصية الفردية ، وأن اهتمامه بتصوير جوانب الحياة القبلية أشد من اهتمامه بتصوير الجوانب الفردية فى حياة أصحابه ، وأن الغاية الأساسية منه إنما هى إرضاءٌ للنزعة القبلية قبل أن تكون إرضاءً لأية نزعة أخرى .

ولهذا حرص هؤلاء الشعراء القَبَليون ، أو — كما يصحُّ أن نسميهم — « أصحاب المذهب القَبَلى فى الشعر العربى » على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية ، يفرغون فيها لنفوسهم ، فيصورون بعض جوانبها الخاصة ، ويودعونها بعض شخصياتهم الفردية ، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم . وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفسر هذه المقدمات الغزلية تفسيراً طبيعيا دون حاجة إلى تكلف فروضٍ هى أبعد ما تكون عن طبيعة الفن ؛ فليست المسألة — كما يقول بعض مؤرخى الأدب العربى — تهيئة السامعين لغرض القصيدة الأساسى ، وليست ترويضاً للشاعر على القول حتى يصل إلى موضوع قصيدته وقد استقام له ، وهى ليست أيضاً مقدمات شكلية تقليدية يتكلفها الشاعر احتذاء للقدماء ليدخل بها إلى موضوعه ، وإنما هى — فى طبيعتها الفنية — فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصيا قبل أن يتحدث عن قبيلته حديثه — أو بعبارة أدقّ — حديثها القَبَلى .

ولسنا ننكر — مع ذلك — أن المسألة أصبحت عند الشعراء المتأخرين تقليداً ، ولكن الذى ننكره هو أنها كانت عند المتقدمين تقليداً أو شكلا ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول : إن أبا نواس حين نادى برفض تلك المقدمات الغزلية ، والاستعاضة عنها بمقدمات خمرية ، قد تنكّب طريق التجديد الصحيح ؛ فليست المسألة استبدال

(١) هو ختامها فى شرح التبريزى ، ولكن ترتيبه فى روايات أخرى يتوسط القصيدة (المجلة) .

(٢) تبلغ فى بعض الروايات مائة بيت (المجلة) .

مقدمة بمقدمة ، وإنما المسألة مسألة الكفّ عن المقدمات الشعرية أيا كان نوعها ؛ لأن فرصة فراغ الشاعر العباسي لنفسه وشخصيته أصبحت — بعد انقضاء عصر القبيلة — مواتية له ، بحيث يستطيع أن يصوّر نفسه ، ويتحدث عن جوانب حياته الشخصية فى قصائد مستقلة .

ومهما يكن من أمر فإن المسألة التى لا شك فيها هى أن « أصحاب المذهب القَبَلى فى الشعر العربى » قد فنيت شخصياتهم فى شخصيات قبائلهم ، أو — على أقل تقدير — توارت خلفها ، وكانت لها المنزلة الثانية بعدها .

* * *

وإلى جانب هذه الطائفة من « شعراء القبائل » ، أو « أصحاب المذهب القَبَلى » ، عرف المجتمع الأدبى الجاهلى طائفة أخرى من الشعراء لم تفنَ شخصياتهم الفنية فى شخصيات قبائلهم ولم يكونوا يصدرون فى فنهم عن الشخصية القَبَلية ، وإنما كانوا يصدرون عن شخصياتهم الفردية ، ولكن بدون تمرُّد على هذه الشخصية القبلية أو ثورة عليها ، وهى طائفة الشعراء الذين كانوا يعيشون لفنهم الخالص أكثر مما يعيشون لقبائلهم ، فيصدرون فيه عن أنفسهم دون أن يشدّوها إلى عجلات قبائلهم ، ويصوّرون فيه شخصياتهم الفردية غير مصطبغة بتلك الألوان القبلية التى نراها عند غيرهم من « شعراء القبائل » .

لقد آمنت هذه الطائفة من الشعراء بأن الفنّ للفن لا لخدمة مجتمعهم القبلى ، وبأن شعرهم مِلكٌ لهم لا يشركهم فيه أحد من قبائلهم ، وبأن « ريشتهم » التى يرسمون بها « لوحاتهم » خاصةٌ بهم وحدهم ، وليست شركة بينهم وبين أبناء القبيلة ، وبأن « العقد الاجتماعى » بينهم وبين قبائلهم يجب أن يقف عند الحدود الاجتماعية والسياسية ، أما الدائرة الفنية فلا شأن له بها ؛ لأنها حِمى لهم ، وليست حمى مستباحاً للجميع .

ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وما يدور فيها ، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلةوما يميزها من غيرها من الشخصيات . وهو — من هذه الناحية — أقرب إلى طبيعة الفن عن شعر « شعراء القبائل » ، وأقرب إلى أذواقنا منه ، وأشدّ تأثيراً فى نفوسنا ، لأنه تعبير عن « الإنسانية » التى نشترك فيها وأصحابه ، وليس تعبيراً عن « القبيلة » التى بعُدمابيننا وبينها بعداً يجعل التجاوب بيننا وبينها لا وجود له .

ولعل أقوى الأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصحُّ أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الفردى فى الشعر الجاهلى » شاعران ، هما امرؤ القيس وطَرَفة ، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنيا طيباً لهذا المذهب .

وكلتا المعلقتين تعبيرٌ صادق عن الشخصية الفردية ، وتصوير دقيق لجوانب هذه الشخصية ، تتضح فيه مشرقةً ناصعة لا تحجبها ظلال القَبَلية الكثيفة التى نراها عند « شعراء القبائل » . وهما — إلى جانب هذا — ترسمان صورتين فرديتين متميزتين لشخصيتين متكاملتين نستطيع أن نلمحهما فى وضوح تام من وراء أبياتهما .

أما معلقة امرئ القيس فإنها تمثل لنا شخصية شاب أرستقراطى مترف ، تنحصر متعه فى الحياة فى شيئين : الحب من ناحية ، والصيد من ناحية أخرى . والحب يدفعه إلى المرأة الصديقة أكثر مما يدفعه إلى محبوبة يخلص لها ، ويفنى فى حبها ، وأكبر همه فى الحياة أن يكون محبوباً ، بل مدللاً من المرأة . وليست معلقته فى قسمها الأكبر سوى تصوير لهذا التدليل الذى مضى يسرد أقاصيصه فى إعجاب بنفسه . وأما الصيد فقد دفعه إلى الإعجاب بجواده ، وسيلة هذه المتعة ، وإلى فتنته بالطبيعة التى يمارس هوايته هذه فى أحضانها .

وامرؤ القيس فى معلقته مقبلٌ على الحياة إقبال المحب لها ، المطمئن إليها ، وهو يبدو فيها متفائلا شديد التفاؤل ، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم ، وأقصى ما

يشكو منه أن تصدّ عنه إحدى صاحباته ، أو أن « تزمع صرمه » ، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختفى خلف حشد من الذكريات الممتعة ، أو « الأيام الصالحة » — كما يسميها ، فإذا صدّت عنه فاطمة فهناك غيرها كثيرات : هناك أم الحويرث وجارتها أم الرباب ، وهناك صاحبات دارة جلجل ، وهناك العذارى اللائى عقر لهنّ ناقته ، وهناك عُنَيزة ، وهناك غيرهنّ من « بيضة خدر » ممنّعة « لا يرام خباؤها » ، ولكنه — مع ذلك — « تمتع من لهو بها غير معجل » ، ومن أولئك المتزوجات اللاتى كان يدّعى أنهن يحببنه حتى ليشغلهن حبه عن صبيانهن الصغار ذوى التمائم .

على هذا النحو تبدو شخصية امرئ القيس الفردية فى معلقته ، وهى شخصية الشاب السعيد المحظوظ المدلل الذى لا يشغله فى حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه .

وأما معلقة طَرَفة فإنها تمثل لنا شخصية أخرى تختلف اختلافاً كبيراً عن شخصية امرئ القيس : إنها تمثل شخصية شاب قلق فى حياته ، متشائم منها ، شاك فيها ، يدفعه قلقه وتشاؤمه وشكه إلى الإقبال على الحياة ليستمتع بها قبل أن يدركه أجله المحتوم الذى لا يدرى ما وراءه ، ولا يعلم عنه شيئاً . إنه يقبل عليها لأنه غير مطمئن إليها ، ولأنه يعرف أنها فترة سيقضيها ثم تنقضى ، ولن يستطيع أحد أن «يخلده» أو أن « يدفع عنه منيته » ، وهو لهذا يقبل عليها ، بل يبادرها بكل ما ملكت يداه . وأكبر ما يحرص عليه فى حياته هذه القلقة ثلاث مُتَع لولاهن لم يبال متى يحلّ يومه الذى لا مفرّ منه : الخمر التى يسبق العاذلات بشربها ، والنجدة الفتية « إذا نادى المضاف » المهموم ، ثم المرأة التى يستمتع بها ، و « يقصر بها يوم الدَّجْن » . وإذا كانت الحياة فانية ، والموت لا بد منه ، فليستمتع بحياته إلى أبعد حدود الاستمتاع ؛ فما بعد الموت — فى رأيه — من متعة .

وطرفة ، إلى جانب هذا ، ضيق الصدر بقبيلته بل بقرابته ، يشكو من ظلمهم له ، ومن فقره وعجزه عن مساواتهم فى الغنى ، ولكنه ، مع ذلك ، يمتلك ثروة ضخمة ، وكنزاً لا يفنى ، من الفتوة والمروءة ، وهو ، لهذا ، لا يبالى عداوة أحد .

على هذا النحو تبدو شخصية طرفة فى معلقته ، شخصية الفرد المعتز بفرديته إلى أبعد حدود الاعتزاز وهى فردية كانت تدفعه أحياناً إلى القلق والتشاؤم والشك ، وأحياناً أخرى إلى الإقبال على الحياة ، والاستمتاع بها ، والإنفاق الذى يصل إلى درجة الإسراف فى سبيل هذه الحياة التى يريد أن « يُرَوِّى نفسه » فيها .

ومن هنا نستطيع أن ننظر إلى ما يذكره الرواة عن صعلكة امرئ القيس وطرفة فى ضوء جديد ، فلم تكن المسألة صعلكة بالمفهوم الدقيق لهذه الظاهرة ، ولكنها كانت إمعاناً فى « الفردية » والإحساس بها ، وهى فردية كانت القبائل تنكرها ، وترى فيها إخلالا « بالعقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها ، والذى كان يفرض على شعرائها ذلك « العقد الفنى » الذى تحدثنا عنه .

* * *

وإلى جانب هاتين الطائفتين من « أصحاب المذهب القبلى » « وأصحاب المذهب الفردىّ » كانت هناك طائفتان أخريان من الشعراء عرفهما المجتمع الجاهلى ، بالغت إحداهما فى فهم الشخصية القَبَلية ، وبالغت الأخرى فى فهم الشخصية الفردية .

أما الطائفة الأولى من هؤلاء الشعراء فقد وقفوا من قبائلهم موقفاً غريباً ، وهو موقف المعارضة التى لا تصدر عن كُفْر بمعنى القبلية ، أو تمرُّد عليها ، وإنما مصدرها المبالغة فى فهمها ، والتطرف فى الإيمان بها ، والرغبة فى الوصول بها إلى أقصى مراتب « الفناء القبلى » ، إن أذن لنا أصحاب التصوف فى استعارة هذا التعبير .

فهذه الطائفة من الشعراء لا تريد الخروج على النظام

القبلى ، ولا تسعى إلى الثورة عليه ، ولا تهدف إلى إنكاره أو إهداره أو التحلل منه ، ولكنها تريد من قبائلها أن تحرص على ذلك « العقد الاجتماعى » القائم بينها وبينهم حرصاً فيه شيء غير قليل من المبالغة والتطرف ، بحيث يصبح هذا العقد ملزماً للقبائل فى كل الأحوال والظروف ، حتى لو كان تصرف الفرد تصرفاً منكراً لا تقره تقاليدها ، ولا تعترف به . إنها تريد أن تكون قبائلها رهن إشارتها ، وطوع أمرها ، يكفى أن يستنجدها الفرد — فى أى ظرف من الظروف ، ومهما يكن موضوع القضية — فإذا بها تهب على بكرة أبيها لنصرته ونجدته ، لا يسألونه برهاناً على ما يقول أو دليلا عليه ، وإنما تكون إجابته « قَرْعَ الظَّنابيب » ، كما يقول الشاعر القديم .

وتحتفظ « حماسة أبى تمام » فى صدرها بقطعة لشاعر من هذه الطائفة تعد من أقوى ما وصل إلينا من شعرها ؛ لأنها تعبر أصدق تعبير عما كان يملأ نفوس هؤلاء الثائرين من إحساس بالعصبية القبلية ، ومغالاة فى فهمها ، وهى مغالاة كانت تعكر عليهم صفو حياتهم الاجتماعية فى قبائلهم وتفسد عليهم « التوافق الاجتماعى » المفروض أنه قائم بينهم وبينها ، وهو توافق لم يكن منه بد لتسير الأمور بين القبيلة وأبنائها سيرها الطبيعى ، وليظل للمجتمع القبلى تماسكه ووحدته . هذه القطعة هى التى يرويها أبو تمام للشاعر قريط بن أنيف أحد بنى العنبر ، وهو يصور فيها ضيقه بقبيلته التى تخلت عنه فى أزمة من الأزمات التى كانت تعرض كثيراً لأفراد المجتمع القبلى ، وتثير المشكلات بين القبائل : فقد أغار بعض بنى شيبان على إبل له ، فنهبوها ، فاستنجد قومه ، فلم ينجدوه ، فلجأ إلى بنى مازن فأجابوه وأعادوا إليه إبله ، فمضى يصب سخطه على قبيلته ، ويتهكم بها تهكماً جاهلياً على حظ كبير من الطرافة :

لو كنتُ من مازن لم تستبح إبلِى
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذنْ لقام بنصرى معشرٌ خشن
عند الحفيظة إن ذو لوثةٍ لانا
قومٌ إذا الشر أبدى ناجذيه لهم
طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم
فى النائبات على ما قال برهانا
لكن قومى — وإن كانوا ذوى عدد —
ليسوا من الشر فى شىء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة
ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته
سواهم فى جميع الناس إنسانا
فليت لى بهم قوماً إذا ركبوا
شدُّوا الإغارة فرساناً وركبانا(١)

فهو هنا يعقد موازنة بين مازن التى انتصرت له ، وقبيلته التى تخاذلت عن نصرته ، ويرسم فى طرفى الموازنة صورتين تؤلفان معاً صورة للعصبية القبلية كما يريدها هو .

أما مازن الذين نصروه فهم قوم يفهمون معنى هذه العصبية كما يفهمها هو : إنهم معشر خشن لا يلينون ولا يضعفون أمام الشر إذا كشر لهم عن أنيابه ، وإنما يطيرون إليه جماعات وفرادى ، وأهم من هذا عنده أنهم إذا استنجدهم أحد فى أزمة من أزماته لم يسألوه برهاناً ، ولم يطلبوا منه دليلا ، وهذه هى مرتبة « الفناء القبلى » التى كان يطمع فى أن تصل إليها قبيلته .

وأما قومه فهم — على كثرتهم — « طيبون » ، ليست عندهم نزعة من الشر الذى يتصور أنه قوام الحياة القبلية ، وهم — وأأسفاه — مسالمون — يجزون من يظلمهم مغفرة ، ويقابلون إساءة من يسىء لهم بالإحسان ، كأن

(١) ويروى : شنوا الإغارة .

الله لم يخلق أحداً يخافه سواهم ، ثم يختم هذه الصورة الساخرة بأمنية غريبة : إنه يتمنى أن يبدله الله بقومه الطيبين قوماً أشراراً يفهمون العصبية القبلية كما يفهمها هو على هذا النحو من المبالغة والتطرف والجاهلية . ومعنى هذا أن هذا الشاعر الذى يعدُّ مثلا قوياً لهذه الطائفة الثائرة من الشعراء يريد لقبيلته أن تكون قبيلة شريرة لا تعرف معنى المسالمة أو التساهل ، أو قبيلة ظالمة لا تخاف الله فى سبيل تنفيذ ذلك « العقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها .

* * *

وأما الطائفة الأخرى التى بالغت فى فهم الشخصية الفردية فهى طائفة « الشعراء الصعاليك »، وهم أولئك المتمردون على النظام القبلى ، الكافرون بالعصبية القبلية ، المؤمنون بعصبية أخرى شعارها « الغزو والإغارة للسلب والنهب » .

والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ضاقت بهم سبل العيش فى ظلال قبائلهم لاختلال الأوضاع الاقتصادية بها ، فانطلقوا إلى الصحراء الفسيحة يشقُّون طريقهم فى الحياة بقوّتهم ، ينهبون ويسلبون ، ويقطعون الطريق على القوافل التجارية التى كانت تسيل بها شعاب الصحراء ، ويغيرون على الأغنياء المترفين ، وخاصة البخلاء ، ولا يتورعون عن قتل من يعترض طريقهم أو يقف فى وجههم ، وانضمت إليهم جماعات من خلعاء القبائل وشذاذها الذين نبذتهم قبائلهم ، وطردتهم من حماها ، ورفعت عنهم حمايتها ، وسحبت منهم « الجنسية القبلية » ، وجماعات من « الأغربة » السود أولاد الإماء الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم ، فتنكر لهم آباؤهم ، وأعرض عنهم مجتمعهم ، واتخذ منهم خدماً وعبيداً يقومون على خدمة السادة أو خدمة إبلهم . وكانت نتيجة هذا أن فقد هؤلاء الصعاليك توافقهم الاجتماعى ، وتبعاً لذلك فقدوا إحساسهم بالعصبية القبلية .

وأساس حركة الصعلكة اعتدادٌ بالشخصية الفردية ، بل مبالغةٌ فى هذا الاعتداد ، واعتزازٌ بمقدرة الفرد على الوقوف فى وجه المجموع ، بل تطرف فى هذا الاعتزاز وتحلُّل من الشخصية القبلية ، بل إمعانٌ فى هذا التحلل يصل إلى درجة التحدى والتمرد والثورة .

ومن الطبيعى — ما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وقبائلهم قد انقطعت اجتماعيا — أن تنقطع فنيا أيضاً ، وأن يصبح ذلك « العقد الفنى » الذى رأيناه بين شعراء القبائل وقبائلهم لا موضوع له ، فلا يصبح الشاعر الصعلوك لسان عشيرته ؛ لأن عشيرته لم يعد لها وجود فى نفسه ، ولا يصبح شعره صحيفة لها ؛ لأن ما بينه وبينها قد انقطع ، وإنما يصبح شعره لسان شخصيته الفردية ، وصحيفة أحواله الخاصة التى لا يشاركه فيها غيره .

ومن هنا نلاحظ أن ضمير الجماعة « نحن » الذى رأيناه أداة للتعبير عند شعراء القبائل لم يعد أداة التعبير عند الشعراء الصعاليك ، وإنما أداة التعبير عندهم هو ضمير الفرد « أنا » ، كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتقة من شخصيات قبائلهم ، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية وما يميزها من ثورة على المجتمع القبلى وتمرّد عليه وتحدٍّ له .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيد هذا الكلام قليلا ، فشخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته الصعاليك ؛ لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبية مذهبية واحدة ، يشقون طريقهم فى الحياة على أساسها ؛ ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك — إلى جانب فرديتها — فيها جانب « جماعى ». ولسنا نعنى بالجماعية هنا فناء الشاعر الصعلوك فى جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلى فى قبيلته ، وإنما نعنى بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك فى المقوّمات الشخصية . وقد ترتب على هذا ظهور

ضمير الجماعة « نحن » من حين إلى حين فى شعر الصعاليك ، ولكن ضمير الجماعة هنا ليس هو ضمير الجماعة الذى نراه عند شعراء القبائل ؛ ف « نحن » هنا تعبير عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة ، بل المتمردة عليها ، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية المتلائمة مع حياة القبيلة ، المتوافقة معها .

ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازعه نزعتان : نزعة فردية ممعنة فى إحساسها بالفردية ، ونزعة جماعية ممعنة فى إحساسها بالجماعة ، ولكنها الجماعة الثائرة على الشخصية القبلية ، المتمردة عليها ، وكلتا النزعتين تعبران تعبيراً قوياً عن فقدان « التوافق الاجتماعى » مع المجتمع القبلى . والشعراء الصعاليك — فى كلتا الحالين — لا سيطرة للقبيلة عليهم ، ولا ظل للشخصية القبلية فى شعرهم ؛ فكما تحللوا من هذه الشخصية فى حياتهم الاجتماعية تحللوا منها أيضاً فى حياتهم الفنية ، وأصبحوا شخصيات فنية « شاذة » فى الشعر الجاهلى ، كما كانوا شخصيات اجتماعية « شاذة » فى المجتمع الجاهلى . وهذا « الشذوذ » هو العامل المشترك بين شخصياتهم الفردية وشخصياتهم الجماعية ؛ حتى ليصح أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الشاذ فى الشعر الجاهلى » .

* * *

وإلى جانب هذه الطوائف الأربع من شعراء العصر الجاهلى ، أو — بعبارة أخرى — هذه المذاهب الفنية الأربعة ، كانت هناك طائفة أخيرة من الشعراء المتكسبين الذين اتخذوا من الشعر « حرفة » يتكسبون بها ، ووسيلة من وسائل العيش تدرّ عليهم المال والعطاء من أمثال الأعشى والنابغة وزهير وحسان فى مدائحهم التى كانوا يتوجهون بها إلى الغساسنة والمناذرة ، وإلى سادة القبائل وأشرافها ، أو إلى من يتوسمون فيه البذل والعطاء ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يصدرون فى مدائحهم عن الشخصية القبلية أو الشخصية الفردية ، وإنما كانوا يصدرون فيها عن شخصيات ممدوحيهم ؛ ومن هنا لم يكن غريباً أن ينكر عليهم مجتمعهم هذه الوسيلة من وسائل التكسب بالشعر ، وأن يرى فيها غضاضة غير مقبولة ، ومن هنا أيضاً لا يكون غريباً إذا لم نقف عندهم فى هذا الحديث الذى يتناول « الشعر الجاهلى بين القبلية والفردية » .



نادية بولانچيه

أستاذة القرن العشرين

بقلم دنيز بورديه

ترجمة وصدّر له الأستاذ محمد رشاد بدران

عندما انتهيت من ترجمة هذا المقال عادت بى الذكريات إلى أكثر من عشرين عاماً مضت، عادت بى إلى أحد الأيام الأولى من شهر نوفمبر بباريس عند ما كنت يومئذ بإحدى قاعات « مدرسة معلمى الموسيقى » أدرس كونشرتو موتزارت للفلوت من مقام صول مع أستاذى رينيه ليروا .

كنت منهمكاً فى عزف قطعة التقاسيم التى كتبتها لهذا الكونشرتو وفق مشورة الأستاذ ، فإذا بسيدة وقور فى نحو الخمسين من عمرها تدخل علينا القاعة ، بادية عليها سمات النشاط وأمارات الجد والصرامة ، وقد تأبطت مجموعة من الكراسات الموسيقية ، وبعد أن اعتذرت لمقاطعتها الدرس تبادلت هى والأستاذ بضع كلمات فى شأن تأجيل موعد لاجتماع بالمدرسة . ولما همت بالانصراف ناداها الأستاذ قائلا : « ألا بقيت معنا برهة فقد أشرفنا على نهاية الدرس ، وقد أستطيع بعد ذلك الانصراف معك ؟» ، فلما قبلت طلبه أومأ إلى أن أستأنف العزف حتى إذا انتهيت اقتربت منى السيدة ، وطلبت إلى أن أطلعها على المخطوط ، وأخذت تتفحصه ثم سألتنى : هل كنت أدرس التأليف ؟ فأجبتها : « بأنى بدأت هذه الدراسة بالقاهرة ، وأما هنا فما زلت أبحث عن وسيلة للاتصال بأستاذة أشاروا على بها ، ولكن يخيل إلى أن مقابلة رئيس جمهورية فرنسا قد تكون أيسر من الوصول إليها . . . »

فقالت : « ومن تكون تلك الأستاذة المنيعة ؟ » ، فلما أجبتها بأنها « ناديه بولانچيه » انفجرت ضاحكة ، واستغرق كذلك فى الضحك أستاذى ، لكنه أسعفنى وقال : « يا بنى ، إنك أمام ضالتك المنشودة ! » .

وألقت ناديه بولانچيه نظرة أخرى على مخطوطى الموسيقى ، وقالت : إنه لا بأس به كتصرف موسيقى ، ولكنه لا يكفى تعريفها بى ؛ وضربت لى موعداً للقائها بمكتبها بعد بضعة أيام « لتناول قدح من القهوة والتحدث معى » ، وأكدت على فى أن أستصحب معى ما أكون قد كتبته من موسيقى حتى لو كان من قبيل حلول التمرينات الكونترابنطية ، وشددت قائلة :

« اكتب أى شىء ، افعل أى شىء . . . اعمل كشفاً بالموسيقى التى تحبها ، ثم حاول أن تحفظها عن ظهر قلب فى المستقبل ، وعند ما تكتب ما قد تبتكره من موسيقى اكتبه كما تسمعه فى ذهنك تماماً ، ولا تحاول أن تطمس تلك الحقائق الواضحة لك من وجدانك ؛ لأنك إن فعلت هذا كنت ممن يعيشون خارج الحياة ؛ ولربما يغتفر هذا الفعل لشاب فى سنك أو حتى عندما تبلغ الثلاثين ، ولكن متى بلغت نضج الأربعين لا يمكن بأية حال احتماله منك » .

هكذا التقيت لأول مرة وهذه الأستاذة العظيمة ، وكان لقاؤها وليد المصادفة السعيدة فى حياتى . . .

وعندما لاقيتها بمكتبها فى الموعد المضروب وجدتها تذرع الحجرة فى انتظارى ، ولما صافحتها

بادرتني على الفور بطلب ما أحضرته معي من موسيقى ، فناولتها مخطوطاً من بضع صحائف كتبتها من نموذج الفوجه لأربعة الأصوات ، اخترت لها وسيطاً مألوفاً هو « رباعى الوتريات » ، فجلست إلى البيانو تعزفه ، ثم كررت العزف ، وبعد انتهائها منه استدارت إلى ، وقالت :

« إنك واضح هنا في هذه المازورات القليلة ؛ فإنني أشعر بحق أنك قمت فيها باستعراض لحنك المختار ، ولكن هل هذا ما كنت ترمى إليه حقا ؟ إن التفاصيل الدقيقة تعوزك ، وشأنك في هذا شأن سائر الناشئين . . . مع أن للتفاصيل أهمية كبيرة في الموسيقى ؛ وإن قليلا منكم من يوليها ما يليق بها من عناية . . . ولكن دعنا من ذلك الآن ، ولنستمر في قراءة المخطوط . . . فهنا مثلا قد تحتمل الموسيقى عدة تأويلات في عزفها ، ولا يلزم أبداً أن يحدث هذا في الموسيقى ، ولن تكفى في التعبير عن مقاصدك إرشاداتك المكتوبة لتوضيح العزف ، ولن تجدى ؛ فالموسيقى لا تكتب لتفسر بكلمات ، ولتدع بذلك مجالا للقيل والقال ولشتى التأويلات ، وإنما تكتب الموسيقى لتعزف مباشرة ودون حاجة إلى كلمات . . . » .

واستطردت بعد ذلك تقول : « بموسيقاك عناصر تبشر بالخير إذا ما اتبعت بشأنها الطرق المرعية والأصول الموضوعة في النظام الموسيقى . واعلم أنه لا يوجد بديل للنظام في كتابة الموسيقى ولا مفر منه ؛ وإذن فعليك بالعودة من جديد إلى القواعد الأساسية لهذا النظام ، وكلما تعمقت في دراستها عبر تاريخ الموسيقى ، وكلما تمسكت بحرفية بناء النماذج الموسيقية الموضوعة والتى استقرت منذ قرون ، نعمت فيما بعد بحريتك الفنية في التأليف . . . » .

* * *

بهذا وبغيره من شتى النصائح القيمة كانت ناديه بولانجيه توجه تلاميذها العديدين ، وكانت دائماً تقول للناس : إن هدفها الأساسى في التدريس هو تعهد وجدان الموسيقى بالتنمية ، وما وجدان الموسيقى في رأيها إلا أذنه الموسيقية . ولقد رفعت من شأن هذا الهدف حتى بلغت به قمة المجد ، فجدها من أجله العالم الموسيقى بأسره ، وأصبحت بحق أستاذة القرن العشرين .

ولقد بدأت دراستها وهى طفلة بباريس حيث أمكنها فيما بعد أن تصبح من كبار العازفين على الأورغن ومن نابغى القيادة الأوركسترالية ، فضمتها « جمعية باريس الفلهارمونية » إلى هيئة كبار قادتها للأوركسترا ، ولكنها أعرضت من بعد عن هذا المجد وهذا التألق ، وآثرت رسالة التدريس تقوم بها للعدد العديد من تلاميذها منذ أكثر من نصف قرن .

وهى في رسالتها تعرف كيف تختار تلاميذها من أولئك الذين يقدسون الموسيقى وينظرون إليها بنظرتها الجدية نفسها ، ويولونها التبجيل نفسه والتقديس الذى تقوم به حيالها . وهى صارمة وحاسمة في تدريسها ، وكأنها الدكتاتور ، ولكن سيطرتها من نوع خاص حيث تمتزج صرامتها والتواضع والدعة ، وفوق هذا كله تتسم بالنبل في أروع صورة .

هذه هى ناديه بولانجيه Nadia Boulanger التى نقدمها في المقال التالى الذى كتبته دنيز بورديه Denise Bourdet ، إحدى النقاد الصحفيين للموسيقى بباريس ، وهى أيضاً إحدى تلميذاتها وتلامذتها ، وما أكثرهم انتشاراً في أنحاء العالم !

ويكفيني هنا أن أنوه إلى جانب ما تذكره عنهم الآنسة بورديه في مقالها ، بالقائمة الأمريكية لأشهر المؤلفين المعاصرين هناك ، وكلهم من تلاميذها البارزين أعنى : آرون كوبلاند ، ووالتر پيستون ، ودوجلاس مور ، وروى هاريس ، وڤيرچيل طومسون ، ومارك بليتزشتاين ، وهارولد شاپرو .

وقد جاء مقال دنيز بورديه نتيجة لمقابلة تمت بينها وبين ناديه بولانجيه بالمدرسة الأمريكية للموسيقى بفونتينبلو ، وهى تقوم فيه برسم صورة صادقة لتلك الأستاذة العظيمة ؛ ومن أجل هذا حرصت على نقله إلى اللغة العربية بنصه الكامل فيما يلى :



ناديه بولانجيه

كرست ناديه بولانجيه حياتها ونشاطها لتلاميذها: فمنذ أكثر من نصف قرن وهى تلقنهم فن الموسيقى الذى آثرته على كل مباهج الحياة الدنيا .

وفى عام ١٩٠٤ عندما كانت فى السابعة عشرة من عمرها ، بدأت بمنزلها تلقى دروساً على تلاميذها فى التأليف الموسيقى والهارمونيه وأساليب الكونترابنط والفوجة ، ثم انضمت إلى هيئة التدريس بمدرسة معلمى الموسيقى بباريس، وقد أصبحت الآن أستاذة بمعهد كونسير ڤاتوار باريس، إلى جانب إدراتها لفصول الموسيقى بمدرسة الفن الأمريكية بفونتينبلو منذ اثنى عشر عاماً .

ولقد ولدت بباريس عام ١٨٨٧ وكانت أمها شابة روسية ذات جمال فتان عندما أحبت أستاذها فى الغناء بمعهد الكونسيرڤاتوار ؛ المسيو بولانجيه وتزوجته ، وكان جدها أيضاً أستاذاً للغناء بمعهد الكونسيرڤاتوار . ومع ذلك لم تكن ناديه بولانجيه الطفلة الصغيرة ، وهى فى الخامسة من عمرها ، لتحب الموسيقى وقتئذ ، بل كانت تكرهها وتنزعج من الاستماع لأى نغم موسيقى .

تذكر لنا أنها عندما ذهبت ذات يوم مع أمها إلى حديقة الملاهى صاحت وانفجرت باكية حين سمعت أصوات أورغن الملاهى الذى كانت تدور من حوله خيول من خشب لتسلية الأطفال ، كانت تبكى وتصيح وهى تسد أذنيها من فرط انزعاجها ! ولكن بعد مضى فترة قصيرة على هذا الحادث فاجأت والديها ذات يوم وهى جالسة إلى البيانو تعزف بالفطرة ألحاناً مما تطرقت إلى سمعها ، ومما كانت تسبب لها حتى ذلك العهد الاضطراب والانزعاج ؛ حتى قال والدها لأمها متعجباً : « يالها من ابنة غريبة الأطوار ! » .

ولقد استطاعت « هذه الطفلة الصغيرة والغريبة الأطوا » أن تقرأ الموسيقى قبل أن تتمكن بعد من قراءة الأبجدية الفرنسية .

* * *

والتحقت « ناديه » بمعهد الكونسيرڤاتوار بفصل تلاميذ فوريه ، وهناك لاقت رافيل ، وكان وقتئذ قد أنجز كتابة مؤلفات هامة من مؤلفاته الموسيقية ، لكنه جاء لمرانة ذهنه عن طريق بعض التمرينات على أساليب الكونترابنط .

وتستطرد « ناديه » وهى تروى لى ذكرياتها عن ذلك العهد فتقول : « من الأمور التى بهرتنى وقتئذ كونى تلميذة صغيرة ، وقد وجدت من بين زملائى فى الدراسة أحد الشبان من أعلام الموسيقى المعاصرة الذى أعجبنى منه حبه التعمق فى الدرس والتحصيل ، بالرغم من شهرته الواسعة ، مما جعلنى أتخذه لنفسى مثلا يحتذى » . . .

ثم استمرت تقول : « وكان فوريه رائعاً فى تدريسه وذا خلق عظيم فى نبله ، فلم يشر إطلاقاً فى أمثلته التى كان يوضح بها دروسه إلى شىء من مؤلفاته الموسيقية ؛ ومع ذلك فإننى أحبها حبا عميقاً ؛ لأن فوريه موسيقى عظيم ، وسأظل دائماً وفية لأثره بقلبى وفكرى ».

هكذا كانت « ناديه » تستعيد لى ذكرياتها عندما استقبلتنى بجناح لويس الخامس عشر بقصر فونتينبلو حيث تشغله الآن مدرسة الموسيقى .

وعندما سعيت إليها هناك ، وقفت مدة أقرع بشدة الباب الزجاجى المؤدى إلى الفناء المعروف « بفنـــاء الوداع » لتخـــرج من قاعة الدرس وتفتح لى الباب ؛ إذ أنها كانت كعادتها قد أطالت أمد الدرس إلى ما بعد موعد انتهائه بكثير . ولمحتها من خلف الزجاج وهى تهبط السلم فى سرعة ونشاط نحو الباب ، وأدخلتنى فى جناحها الخاص المكون من ثلاث غرف فسيحة طُليت حوائطها بزخارف مذهبة ، وبدأت حديثها قائلة :

« إننى سعيدة حقا بقضاء شهرين من كل صيف فى هذا المكان . . . »

إن من يسمع منها هذا القول يخيَّل إليه أنها إنما جاءت إلى هذا المكان للاستجمام والراحة والتمتع بمنظر الحديقة الواسعة الجميلة التى نسقت وفق الأساليب الإنجليزية ؛ والخضرة الخلابة من أمامها ، وإلى جوارها بركة الأسماك . . ولكنها فى الواقع جاءت إلى هذا المكان لتعمل به لمدة اثنتى عشرة ساعة فى اليوم ، كما أنها لم تعرف فى حياتها التعطل فى أية فترة من فتراتها ، وهى تقول فى ذلك : « إن الشيخوخة لا تدبُّ فى الإنسان إلا إذا امتنع عن العمل » وكأن وقتها بذلك لا يتسع للشيخوخة إلا متى ركنت إلى خيال الفكر واستساغت أن تحد من نشاطها الهائل ، وتخفف من حماستها المتقدة فى العمل ، وهما صفتان تبرزان لديها دائماً على وتيرة عهد شبابها .

وفى خلال حديثها معى قالت عن تلاميذها : « إنى أعتقد أن الحظ قد حبانى ميزة كبيرة ، ألا وهى إتاحة الفرصة فى أن أعيش دائماً بين الشباب من أصحاب المواهب الذين التفُّوا من حولى لأعينهم على تحصيل المعارف التى تؤهلهم لاحترام النصوص الموسيقية فى صورها الكاملة » .

وأصبحت « ناديه » أستاذة بمعهد الكونسيرفاتوار ، وعهد إليها بتدريس مادة «المصاحبة الموسيقية» فى أحد فصوله ، ولقد تطرق حديثنا إلى الكلام عن تدريس هذه المادة ، وعندئذ قالت :

هذه مادة من أمتع المواد الشائقة ؛ وبهذه المناسبة لا يغيب عن أذهاننا أن كلا من باخ وموتزارت وبتهوفن قد تعلموا — عندما كانوا صغاراً — أصول الهارمونية من خلال مصاحباتهم الموسيقية على آلة الكلافسان لمختلف المغنين والعـــازفين على الآلات الموسيقية على نسق الطريقة المسماة بالتطبيق العملى لعـــزف المصاحبة continuo ، أى بارتجال المركبات الهارمونية وفق ترقيم القرار الثابت المعلوم . وتتناول الدراسة بهذا الفصل الخاص بفن المصاحبة الموسيقية أموراً أخرى أكثر صعوبة مما ذكر : نذكر منها طريقة اختصار ما كتب من توزيعات أوركسترالية فى كراسات التوزيع وردها مباشرة بالعزف على البيانو إلى صورتها الأساسية . وتقتضى هذه الطريقة من العازف أن يستوعب بنظرة واحدة رأسية وشاملة جميع ما دون بكراسة التوزيع من مدرجات

موسيقية متعددة لكى يستخلص منها بالعزف كل عناصرها الأساسية . وهى عملية يقوم فيها الفكر بتحليل المواد الموسيقية وإعادة تركيبها من جديد . وفى هذا دون شك رياضة رائعة لتهذيب الفكر وتدريبه على النظام . وإنى أستهدف دائماً عن طريقها إقناع تلاميذى بضرورة خضوعهم لأى نظام من التفكير الموسيقى حتى يتسنى لهم فيما بعد أن ينعموا بشتى ضروب الحرية الفنية فى كتاباتهم الموسيقية . ولا بدّ لى هنا من الإشارة إلى أن التدريس فى نظرى ليس من شأنه التدخل فى الأفكار الخاصة التى قد يعتنقها تلاميذى أو الحد من بروز شخصيتهم ، بل على العكس إننى أبذل جهدى دائماً فى أن أجعلهم يتفهمون أفكارهم ومقاصدهم التى يختارونها كما أنى أتوق إلى أن تكون لهم أفكارهم الذاتية حتى لو كانت متعارضة مع أفكارى ، وفى هذا الشأن تجدنى دائماً أردّد لهم قول سترافنسكى بأن الموسيقى لا تكتب ليؤولها المفسر ، وإنما لتعزف فقط » .

* * *

ومن بين تلاميذ ناديه بولانجيه العديدين ، من أولئك الأعلام الذين يحقّ لها أن تفخر بهم وتعدّهم بمثابة الثمرة الطيبة التى كللت جهودها المثمرة : إيجور ماركيفتش ، وجان فرانسيه ، ودينوليباتى ، وآرون كوبلاند .

ولقد أصبح من الأقوال المأثورة فى الدوائر الموسيقية بأمريكا للدلالة على حب الناس وتقديرهم لها أن تسمعهم يقولون : « بلادنا مدينة لاتخلو من صيدلية ومن أحد تلاميذ الآنسة بولانجيه » ، كما أصبحوا يطلقون لفظة « البولانجيه » للدلالة على جماعة المؤلفين الموسيقيين من تلاميذها .

ولقد سافرت ناديه فى الربيع الماضى إلى واشنطن وبوسطن — ولها فيهما أصحاب ومريدون — فلما وصلت إلى جامعة الهارفارد ، حيث منحت الدكتوراه فى الموسيقى ، وقامت بإلقاء محاضرات فى فن قيادة الأوركسترا استقبلتها فى فناء الجامعة جماعة كبيرة من منشدى الكورال الذين رحبوا بها بإنشادهم إياها « الدعاء » Alleluia الذى كان پولانك قد كتبه فى العام الماضى لأدائه فى حفلة أقامها إيجور ماركيفتش بداره ببلدة ڤيللار على ضفاف الأولون Villars-sur-Ollon تمجيداً لعيد ميلادها السبعينى ، كما كتب جان فرانسيه لهذه الفكرة أيضاً مقطوعته من نموذج « الكانتاتا » .

كان لكل هذه الألوان من التعبير عن الوفاء والاعتراف بالجميل بالغ الأثر فى نفس ناديه بولانجيه ، فلقد طاب لها أن تستعيد أمامى ذكريات الماضى ، وهى دائماً تحب العودة بذاكرتها إلى ذلك الماضى ، فتطوى السنين القهقرى إلى عهد طفولتها ، فتقول : « لقد تمتعت حقا بطفولة هانئة ، وإننى لا أستطيع أن أفكر فى أمى ، وقد نعمت بوجودها معى حتى خمس سنوات مضت ، والشعور الغامر بحبها يتملكنى ، وهو أيضاً دون شك الحب القوى الذى كانت تكنّه لى . وكلما تذكرت أنها حفظت كتاب أصول الهارمونية عن ظهر قلب دون أن تفهمه تقريباً لا لشىء إلا لكى تتمكن من عونى على استذكاره وأنا صغيرة ، كلما تذكرت ذلك ، تملكنى شعور قوىٌّ بالامتنان والاعتراف بالجميل إزاء مثل هذا التفانى فى الإخلاص » .

وقد فقدت ناديه شقيقتها الصغرى التى ماتت فى سن الرابعة والعشرين ، وكانت وقتئذ أول امرأة حصلت على جائزة رومة فى الموسيقى . لقد ظلت حتى الآن « ليلى الصغيرة » Lili — كما يحلو لشقيقتها الكبرى تسميتها — بالنسبة لها رمزاً لعقيدة راسخة وإعجاب شامل ، وهى تعترف بأنها لا تقوم بأىِ عمل أو تحسم رأياً دون أن تسائل نفسها : « بماذا كانت ليلى تشير علىّ ؟ » أو : « ماذا كانت تقول لى فى هذا الشأن ؟ »

* * *

وأما المدرسة الأمريكية للموسيقى فقد تأسست

بفونتينبلو عام ١٩٢١ برعاية سان صانز وبإدارة فرانسيس كزادسوس . ولقد جاء إنشاؤها وليداً لأفكار الجنرال پيرشنج عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى سنة (١٩١٤ — ١٩١٨) عندما أراد أن يتيح لجنود البعثة العسكرية الفرصة فى أن يتصلوا بأعلام الفنون الجميلة من الفرنسيين ، فأنشأ مدرستين : الأولى للموسيقى ببلدة شومو Chaumont ، والأخرى للمصورين والمعماريين فى بيلڤى Bellevue .

ولقد قام قائد الأوركسترا والتر دامروش بإعداد المدرسة ، ثم عهد بإدارتها إلى فرانسيس كزادسوس ، فأصابت نجاحاً كبيراً حتى إن دامروش ، عند رحيل الجيش الأمريكى عن فرنسا ، اقترح بقاء مدرسة شومو بمثابة مدرسة صيفية للموسيقيين الأمريكيين . وتبنى هذا المشروع المسيو فراينو وكيل محافظة فونتينبلو ، وكان من محبى الموسيقى ، وفاوض الحكومة فى إنشاء المدرسة الجديدة بقصر فونتينبلو . وترتب على ذلك أن ظلت مدرسة الفنون الجميلة وكونسيرڤاتوار الموسيقى يفتحان أبوابهما بهذا القصر للطلبة الأمريكيين فى كل عام ، منذ سبع وثلاثين سنة ، فى الفترة بين الأول من يوليه حتى الأول من سبتمبر .

* * *

وهناك بكونسيرڤاتوار الموسيقى عشرون من أئمة الأساتذة يتقاسمون فيما بينهم تدريس المواد . وفى هذا العام انضم إليهم بعض كبار الأعلام : روبير كزادسوس ، وكليفورد كيرزون ، ويهودى منيوهين ، ورينيه ليروا ، و بيير بيرناك ، وفرانسيس بولانك ، الذين جاءوا كما تقول ناديه بولانجيه : « ليضفوا على الفصول من نور عبقريتهم » .

وهى لا شك تؤثر أن تتيح لتلاميذها أن يستمعوا مباشرة إلى هؤلاء الأعــلام بدلا من استماعهم لهم من خلال تسجيلاتهم الموسيقية ؛ فهى تخشى عليهم خطر الإفراط فى الاستماع للتسجيلات الموسيقية لكبار العازفين بأن ينتهى الأمر بالتلاميذ إلى محاولتهم محاكاة مالا يمكن محاكاته ، وهى تستشهد بقول پول ڤاليرى : « فى الماضى كانت تستهدف محاكاة المهارة ، أما اليوم فأصبح الهدف بلوغ المكانة الفريدة » وهو ما يتميز به عصرنا .

وتحرص ناديه بولانجيه ، خلال إقامتها بفونتينبلو ، على تنظيم حفلات موسيقية أسبوعية بقاعة ملعب التنس بالقصر ، تقدم خلالها برامج متنوعة مما يؤكد ذوقها الموسيقى المتشعب الأساليب ، وتقوم بنفسها بإدارة هذه الحفلات وقيادة الأوركسترا ، كما كانت تقوم بذلك فى أمريكا . ولكن هل تعتبر قيادة الأوركسترا من الأمور المحببة إليها ؟ فى هذا تقول نادية : « إنى أحب الموسيقى بأسرها ولو أن قيادة الأوركسترا فى ذاتها ليست غايتى إلا أنها تتيح لى الفرصة لإجراء الموسيقى » .

ولديها بباريس أورغن ، وكثيراً ما تعزف عليه ، وهى تتقن العزف الجيد عليه ، بل فى صوره الرائعة ؛ ومع ذلك فلم يكن من أهدافها احتراف العزف على هذه الآلة .

وكذلك حالها بالنسبة للتأليف الموسيقى فهى تقول : « لقد حصلت على المرتبة الثانية لجائزة رومة الكبيرة فى التأليف الموسيقى ، كما أن الموسيقى التى ألفتها لم تكن رديئة ، ولكنها كانت عديمة الجدوى ؛ ولهذا فقد هدانى ذوقى السليم إلى التوقف عن التأليف قبل أن يشار على بذلك » . والواقع أنها ما كانت لتنشد طوال حياتها سوى قيامها برسالة التدريس ونشر وحيها الموسيقى عن طريقها على الملأ ، ثم إشرافها على انتقال هذه الشعلة بين الأجيال المتعاقبة من تلاميذها .

أنباء وآراء

المعرض البينالى فى البندقية

أمعرض « بينال هو « أم » بنال »؟[1]

تولت لجنة إيطالية تنظيم الجزء الأكبر من معرض « بينال » الدولى المقام فى مدينة « البندقية » ، وقد وجه إليها نقد شديد فى هذا العام على تغليبها الظاهر للفن « التجريدى » ، واتهمت لذلك « بالنزعة الإقليمية [2] » ولكن ليونيللو فنتورى» المؤرخ الفنى ، وشيخ النقاد الإيطاليين انبرى للدفاع عنها ، معلناً أن أحسن الرسامين فى الستين عاماً الماضية كانوا « تجريديين » ، وأن الأقسام التى نظمتها الدول الأخرى انتحت هذا المنحى ، واتجهت هذا الاتجاه ، ومعنى هذا أنها لا يمكن أن تكون جميعاً . . . « إقليمية » .

ولكن الحقيقة هى أن هذا هو الحاصل ، وأن الساخرين من المعرض لهم عذرهم ، فى تسميته « معرض بنال » — أى التافه الذى لا جديد فيه ، لا معرض « بينال » — أى الذى يقام مرة فى كل عامين .

فلنكن صرحاء فى الحديث عن هذا المعرض والقضايا التى تتمثل فيه ؛ فهو بهذا الحديث فعلا خليق ؛ لأن المرء يستطيع أن يقرأ فيه المستقبل السياسى الذى ينتظر لهذا العام . ولسنا ننكر أنه قد خلا من « الآيات» أو الروائع ، ولكنه حافل فى أثنائه بالنذر والطوالع .

وليست المسألة — ولم تكن فى يوم ما — مسألة فن تجريدى ، أو فن تصويرى Figurative ؛ فما من أحد درس الثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر ينكر أن فريقاً من الفنانين « التجريديين » ، ساهموا بنصيب كبير فى النهوض بفنون الرسم والنحت ، والعمارة ، وإنما الفارق الآن هو بين الفنانين الذين أوتوا الشعور بالمسئولية والذين لم يؤتوه ، أو بعبارة أخرى ، بين الذين تنطوى نظرتهم إلى الحياة على حد أدنى من الإيمان بقيمة التبادل العاطفى بين البشر ، والذين أصبح « التباعد » عندهم مرضاً . ولم يعد الفن « التجريدى » من عهد طويل مسألة جمال مطلق ؛ فقد تحول « البرج العاجى » اليوم إلى « مخدع وثير » ، ومعنى هذا أن « الإقليمية » وصلت إلى أبعد حدودها .

إن عشرات المئات من الرسوم والألواح المعروضة فى « البندقية » ، من إنتاج أمريكا ، وألمانيا ، وإيطاليا ، وهولندة ، وفرنسا ، تشترك فى صورة واحدة ، وهى صورة القاذورات والنفايات . ولست أصدر حكماً حين أقول ذلك ، وإنما أسمى الأشياء بأسمائها . وأنت فى تنقلك من ردهة إلى أخرى فى جنبات المعرض ورحابه ، لا ترى غير أعراض التحلل والوسخ والعفن . وهناك لوحات تعتورها ثقوب وفجوات ، وأخرى تنوء بما حملت من الأسمنت ، أو تتلخص فى مجرد طبقة سميكة من لون واحد تتخللها شقوق مصطنعة . وما ينقصنا التسامح حين نصف هذه الظاهرة بالانحطاط ؛ فلسنا نرى ما يمنع الرسامين من استخدام مواد مستحدثة أو « اللعب » بسطوح لوحاتهم ، وهاك معرض « براك » Braque دليلا على الحق فى هذا الضرب من التجديد — حيث

---

(١) أى تافه أو مألوف أو عادى ، وقد استخدم الكاتب هذا الجناس للتهكم والسخرية ، كما سترى فى عرض مقاله .

(٢) يعنى الانطواء فى زاوية ضيقة من عالم الفن .

نراه فى لوحة من أروع لوحاته قد خلط الرمل بالألوان . ولكننا الآن بسبيل البحث فى ظاهرة من نوع آخر لاصلة لها البتة بهذا التجديد ؛ فلسنا هنا بصدد «إضافات» وإنما بصدد « انتهاكات » . وإذا كان لا بد من إيراد دليل واحد على انحطاط هذه الرسوم إلى حد يحمل على اليأس ، فإن هذا الدليل هو أن كثرتها الساحقة لن تتحمل ماديا البقاء أكثر من عامين ؛ لأنها ليست أشياء مصنوعة ، تتوافر لها الجدة ، وإنما هى أشياء استعملت أو استهلكت من قبل « كأعقاب السجاير » والزجاجات المكسورة ، أو بعبارة أصح ، كأدوات منع الحمل التى أدت وظيفتها . . . !

وقد حاولت فى مناسبات أخرى أن أشرح العوامل الاجتماعية والنفسية التى جعلت هذا النوع من الفن الذى يناقض الفن ممكناً ؛ فهو بلا شك يعكس ، ولو دون وعى وبصورة سلبية ، حقيقية ماثلة ، وهذه الحقيقة هى المخاوف وروح الاستهتار ، ومشاعر الوحشة التى تقترن باحتضار « الاستعمار » وحلول سكراته ، وإمساك الموت بمخانقه ، بل يعكس من طريق سلبى الحقيقة خزعبلاتنا وطقوسنا « الماوماوية » التى لم تكن « ماوماو » الإفريقية سوى رد عليها ، ولكن ليس فى إمكاننا أن نقنع بهذا الحد من الوصف ؛ ذلك أن الغرب من ناحية لا يمثله « استعماره » تمثيلا صحيحاً ؛ ففى الغرب أيضاً حركات تناهضه ؛ ثم إن هذا الفن المناقض للفن لم يعد — من ناحية أخرى — وقفاً على الغرب ؛ فإن الجناح الإسبانى فى المعرض يكاد يقتصر على هذا النوع وحده ، وقد بدأ يظهر أيضاً فى الجناحين البولونى واليوغوسلافى ، وقد شاع وانتشر ؛ لأنه يستميل تلك الأنانية المدمرة التى يضطر كل فنان إلى مواجهتها كإغراء فى إطراء نفسه ، كما يُضفى قدسية الفن على أصغر لفتة أو إشارة منه ، حتى على بصمة إصبعه ، وعلى أتفه فكرة تطرأ عليه .

إن هذا الصغار ، وهذا الإدقاع ، وهذه التفاهة فى الأفكار والأهداف هى أبرز الخواص والمعالم فى الأفق الثقافى الحالى فى الغرب ، حتى فى الأقطار التى لم يحدث فيها إلى الآن هذا التدهور النهائى فى أقيسة الفن وقيمته .

وإنك لتشعر فى تنقلك بين قاعات الفن التى لاتزال اللوحات التجريدية فيها ذات طابع زخرفى أو لا تزال تعرض لوحات من الفن التصويرى Figurative بأن كل فنان راح يجهد قريحته فى سبيل الاهتداء إلى طرفة من الطرف ، بتكرارها مئات المرات فى رسومه وألواحه ، وعرضها فى الأسواق .

ولعل أعجب مثال لهذه العقلية التافهة رسم فى المعرض لا يحوى شيئاً غير النجوم والأشرطة التى تمثل العلم الأمريكى .

وأخطر من ذلك وأدعى إلى الأسف أن المثال الإنجليزى الموهوب «كنيث أرميتاج» تصوّر أنه المحسن المجيد حين مضى يجعل جذوع تماثيله تبدو كأنها الأجزاء العليا من « المناضد » ، حتى لتبرز منها السيقان وتنتشر الأذرع أشبه بأوصال رجل مربوط فى «العروسة» لجلده ! وليس ثمة شك فى أن لهذا الشكل دهشة تثير قيمتها « الفجائية » انفعالا ظاهراً أو سطحيا ، ولكن لا يلبث المرء أن يقول لنفسه : ألم يكن أولى بهذا المثال أن يستخدم نباغته ، ويستعين بمواهبه ، لو كان حر المشيئة ، أو إذا لم يكن مضطرًّا إلى هذه الأشكال التافهة لمجرد ترويج بضاعته ؟ ولكن من ذا الذى يقسره على ذلك ؟

الجناح السوفيتى

ومما يبعث على السخرية أنه على حين نرى الفن الطليق المتروك لقرائح الفنانين وأخيلتهم فى « العالم الحر » متدهوراً بخطى سريعة ضيق الأفق إلى أبعد حد ، إذ بنا نشهد الجناح السوفيتى الذى يحفل برسوم من الطراز الإستاليني القديم ، غنيا ، منوعاً ، صادق الاجتهاد . وليس من ريب فى أن الرسم عند السوفيت مفرط فى « العاطفية » ، أدبى المنزع ، كما لا ينكر أحد أن الرسوم والألواح

السوفيتية إنما تستمد فكرتها من السلطات الحاكمة ، ولكن إذا لم يكن بد من الاختيار بين بلادة خيال « البيرقراطيين » وسخافات المرضى . . فما الحيلة . . ؟

ولكن الواقع فى مسائل الفن أن المرء ليس مضطرًّا إلى هذا الاختيار ؛ فمن بين خمسمائة الرسام أو نحوهم العارضين فى « البندقية » ، هناك بضعة عشر لعلهم لم يؤتوا من الموهبة الفنية قدراً أوفر من الآخرين ، ولكن مزيتهم أنهم يحاولون تذكيرنا بأن الفن مستقل إلى الحد الذى تتمثل فيه الحقيقة ، ومن هؤلاء مثلا « كيوال سونى » المثال الهندى ، وزميله « بادامسى » الرسام ، وإيفان بيريس أحد الرسامين « السيلانيين » وراءول أنجويانو المكسيكى ، وبراسلمانز البلجيكى ، وإيشيرو فوكزاوا اليابانى .

جناح الجمهورية العربية المتحدة

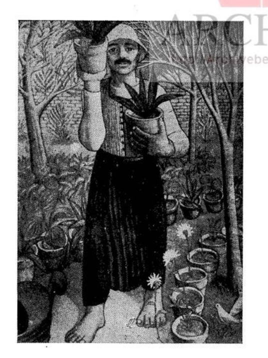
وهناك أيضاً جناح الجمهورية العربية المتحدة ، وقلما رأينا التاريخ والفن مجتمعين متطابقين قدر اجتماعهما وتطابقهما فى هذا الجناح ، والواقع أن هذا القسم من المعرض هو أكثر الأقسام كلها فى معرض هذا العام إيجابية وأوفرها حيوية بغير نزاع .

ولست أعنى بهذا طبعاً أن أقول : إن العباقرة ظهروا فى القاهرة بين عشية وضحاها ، وإنما أعنى أن ما يجعل رسوم الفنانين العرب بارزة على سواها جميعاً هو « إيجابيتها » ، وهى ليست « معاهدات دفاعية » ، بل ترى الناس فيها مقدمين على الأشياء ، ولغتها فى الغالب لغة « التقاليد » ؛ فإن ألوانها المصطبغة بلفحة الشمس ، واستخدامها التعبيرى الواضح للظلال الزخرفية ، وتبسيطها لرسومها ، فى غير اعتداد بذاتها ، أو زهو ببراعتها ، مستمدة كلها من الفن المصرى

ومع ذلك فإن الفن الغربى لا يبدو بالقياس إليه « أكاديميا » فحسب ، بل يلوح بالنسبة إلى القوى الفتية فى القرن العشرين ، منتهياً أيضاً ، شائخاً ، منهوكاً ، استنفد أغراضه ، وأصبح يعيش فى غير زمانه .

حامد عويس

وإذا كان لى أن أختار من بين مجموعة الرسوم والألواح التى حواها هذا المعرض لوحاً واحداً أقدمه إلى الدنيا كلها كتصوير لإنسان هذا الزمان ، فلا أتردد فى اختيار اللوح الذى قدمه الفنان المصرى « حامد عويس » الذى ولد عام ١٩٢٠ فى بنى سويف ، وإن لم يخل من العيوب ؛ فإن التبسيطات فى المؤخرة والأبعاد الوسطى مثلا ليست من الدقة بالقدر الذى يكفى التوازن



إنسان وأزهار وسلام بريشة الفنان المصرى حامد عويس

بينها وبين التبسيطات القوية فى الشكل نفسه ، كما أن رسم الكتف فى يمين الصورة (أى الكتف اليسرى) يبدو أوهن من أن تحتمل الذراع الممسكة « بقصرية » الزرع ، مستندة إلى جذع «الجسم»، وكان ينبغى أن نجد فى هذه الكتف بداية القوة كلها لحركة الذراع الأمامية ، ولكننا لا نجد ذلك فى هذا اللوح ، فلا يسعنا إلا أن نكرر أن فيه عيوباً ، بل عيوباً كبيرة ؛ ولكن هل يكفى أن نستنتج من ذلك أن « عويس » ليس رساماً من طراز « ريفيرا » أو مرتبة «ليجيه» ، ونقف عند هذا القول ؟ وهل ينبغى أن نشرح كل شىء على أساس البدعة التى ابتدعها القرن التاسع عشر ، ونعنى بها الحديث عن . . « العبقرية » ، أو نفكر نحن فى الأمر ؟

إن هناك سبباً واحداً على الأقل لهذا القصور الجزئى يشوب الرسم ، وهو أن الرسام لم يؤت الخبرة قطعاً ، ولم تسنح له فرصة كبيرة للدرس والتعلم ، وإنما ورث — كما سبق أن قلت — قدراً معيناً من « التقاليد » ، ولكن ليت شعرى أين النماذج والأمثلة الجديدة التى يصح أن يتعلم منها ؟

إن الفن المناقض للفن الذى شاع فى زماننا هذا ليس عقيماً فى ذاته فحسب ، بل هو أيضاً مدمر فعلا وبالغ الأذى ؛ لأنه ينقض الاكتشافات العظيمة التى اهتدى إليها الفن الأوروبى الحديث ، ومن ثم لا يقدم إلى الفنانين الناشئين أمثلة جلية واضحة تصلح أساساً لتقاليد جديدة خليقة بالانتهاج والاتباع .

إن معرض البندقية يكاد يخلو مما هو جدير بالتعلم منه ، والأخذ عنه ؛ لأن أكثر الفنانين الذين يقيمون لنا نماذج « إنشائية » غير ممثلين فيه .

ولكن من يدرى ؟ فلعل بعضهم سيتعلم من هذه النتيجة ، ويعتبر بهذا الدرس . . .

جون برجر

تيسير الكتابة العربية

قدم الأستاذ إبراهيم الإبيارى إلى مجمع اللغة العربية هذا الاقتراح لينظره المجمع فى دورته الحالية وقد آثرنا نشر خلاصه جزء منه ليطلع عليه المعنيون بتيسير الكتابة العربية

لما كانت الحركة بمدلولها النطقى مما توحى به الفطرة الملهمة لقوم نشئوا والعربية لسانهم فقد تخففوا منها حين بدءوا يكتبون ولم تحوجهم الدلالة الزمنية إليها مع الدلالة النطقية لهذا التساوى الزمنى الذى لا اختلاف بينه ، فجاءت الكلمات لا تحمل حروفها هذه الحركات النطقية ذات الزمن الواحد ، وترك للفطرة السليمة ذات القدرة الفاهمة تقرأ ما تجد دون لحن .

ولم يستقم هذا كلُّه فى المجموعة ذات الزمنين ، بل صحّ منه ما يتصل بالدلالة النطقية ، فتوجيه الحرف هنا توجيه هناك يعتمد على الفطرة الموهوبة لا خلاف ، ولكنه لم يصحّ فى الدلالة الزمنية، فهذا زمنٌ مزيد لا بد أن يحمل علامة تدل عليه وإلا استوى ما كان ذا زمنين بما هو ذو زمن واحد ؛ لهذا جاءت الألف مع الفتحة والواو مع الضمة ، والياء مع الكسره لتجعل الحرف ذا الزمن الواحد ذا زمنين .

ودخلت الحركات ذات الزمنين بِنْية الكلمة ابتداء تحقيقاً لهذا الإشباع الزمنى ، ولم يمكن أن تبدأ الكلمات متخلية كما تخلت عن الحركات ذات الزمن الواحد .

ولقد حاول الكتّاب أول أمرهم تأثراً بالتخفف الذى التزموه فى الأولى أن يتخففوا فى شىء منه مع ذات الزمنين معتمدين على تلك الفطرة .

فكتبوا ثلاثة دراهم ثلاثة درهم بحذف الألف التى هى إشباع للحركة معتمدين على أن الفطرة تعرف أن تمييز ثلاثة جمع ، فلا بأس عليهم من أن يوردوا الجمع بحروف المفرد تاركين للفطرة تمييز حركة الراء وأنها حركة ذات زمنين تحتاج إلى امتداد زمنىٍّ يعلو زمن الدال ضعفين .

كما حذفوا هذه الألف أيضاً من بعض الأعلام التي لا لبس في نطقها مثل « عُثمن وسُفين والحرث » ، وتركوا للفطرة معرفة هذه الأزمان دون دلالة عليها .

وتضطرب الفطرة ، فإذا ما كان يسيراً على السلف يصبح عسيراً على الخلف ، وتستعصى الدلالة النطقية على القارئين فيحتاجون إلى تمييز الحروف بالحركات النطقية التي تحمل الزمن ضخماً ؛ ولهذا وجبت الحركات لتستقيم الدلالة النطقية حاملة معها أيضاً الدلالة الزمنية لتدل عليها .

ولقد تأخرت هذه الحركات وسبقتها الكتابة واستوت على الوضع الذى قدّمناه من الاجتزاء بإثبات الحركات المميزة للحروف ذات الزمنين في بنية الكلمة واستقرت الكتابة على هذا الوضع فترة .

* * *

فمما لا شك فيه أن الحركة ذات الزمن الواحد تخلفت ، وحين دعت إليها الحاجة وكانت عند المتصلين بالرسم ثانوية لم يريدوا أن يقحموها على بِنْيَة الكلمة ، بل لجئوا إلى علامات مميزة معينة استأنسوا في وضعها بالحركات الزمنية ذات الزمنين ، إذ هي صورة زمنية منها مصغرة فرمزوا لها أول ما رمزوا بنقط حمراء مغايرة للإعجام فوضعوا للفتحة نقطة فوق الحرف ، وللكسرة نقطة تحته ، وللضمة نقطة بين يديه ، كما كانت الفتحة إلى أعلى والكسرة إلى أسفل والضمة امتداداً .

ثم سرعان ما استشعروا قصورهم وأن ما هوّنوا من شأنه شيء يجب أن يظهر له شأنه ، وأن المهمل صورة من المدوّن ، دونه في الزمن ولكنه هو هو ، فاستبدلوا بتلك النقط حروفاً مصغرة تحكى العلامات ذات الزمنين مع مخالفة يسيرة ، فوضعوا الضمة صورة من الواو . ووضعوا الفتحة صورة من الألف لكنهم رسموها أفقية حتى لا تلتبس بالرأسية فتعطى زمنها ، ووضعوا للكسرة خطاً أفقياً أسفل الحرف يحكى الياء نوع محاكاة .

* * *

ولكن الضرورة التي حدت هؤلاء إلى هذا تحدونا اليوم إلى أكثر منه ، تحدونا إلى أن ننظر إلى الكتابة كما لو كنا نحن أصحابها عند البدء فرسمها كما لو أتيح لهم أن يرسموها غير معتمدين على فطرة تلهم وتوحى ، فنجعل هذه الحركات كلها جملة في بنية الحرف تشارك ذات الزمن الواحد منها ذات الزمنين في ذلك .

١ ــ فيُدَلّ على الفتحة ذات الزمن الواحد بألف مثل كا

٢ ــ ويدل على الضمة ذات الزمن الواحد بواو مثل كو

٣ ــ ويدل على الكسرة ذات الزمن الواحد بياء مثل كى

٤ ــ ويدلُّ على الفتحة ذات الزمنين بألف فوقها نقطة مثل كا

٥ ــ ويدل على الضمة ذات الزمنين بواو فوقها نقطة مثل كو

٦ ــ ويُدَلّ على الكسرة ذات الزمنين بياء فوقها نقطة مثل كى

فنقول مثلاً في رسم كتب : كوتيبا

ونقول مثلاً في رسم كوتب : كوتيبا

والخطب في مثل هذا كله يسير ، وما نحسه من غرابة أولى سوف تزول مع الزمن القليل وأن الأجيال الناشئة سوف لا تلقى عناء ، كما سوف تلين لنا الكتابة ولن نشكو بعدها عسرا .

غير أن الأمر لا يقف عند ما قدمت ، بل هناك أمور أخرى يتمُّ بها الحديث :

(١) أما الشدة فلا معدل عنها وستبقى كما هي فوق الحرف المشدّد ؛ لأن الحرف المشدّد حرفان ، والشدّة ليست حركة ؛ وإنما هي تضعيف للحرف ، ولا تزال بعض اللغات الأجنبية تحمل شيئاً من هذا ، كما في الإسبانية والألمانية والفرنسية .

(٢) ولقد كان من الممكن أن يفكَّ الحرفان اللذان تدلُّ عليهما الشدة ، ولكن هذا مع الإضافات التي ستدخل على الكلمة يزيد في بنيتها وهو ما نريد أن نتخفف منه .

فيرسم كَتَبَ : كاتّابا
وترسم كُتُبَ : كوتّيبا

* * *

أما عن السكون فهو ليس بحركة، ولكنه إهمال حركة للوقف عند انتهاء المقطع؛ ولهذا فكل حرف يكون ساكناً تهمل حركته مثل : ياكتوبو

* * *

أما عن التنوين فهو فى الأصل علامة لا حركة، وهو نون صريحة إن تجاوزوا عن إثباتها فى المفرد فقد اضطروا إلى إثباتها فى المثنى والجمع، وهم حين رمزوا لها بتكرار النقطتين أولا ثم بتكرار الحركتين ثانياً لم يدلّوا عليها دلالة صريحة، ولكنهم تركوا الاصطلاح يتحكم فى النطق، ولم يدّعوا النطق يتحكم فى الاصطلاح، ولا ضير علينا من إثبات النون نوناً مهملة أعنى ساكنة :

فنقول فى كتاب : كتابون

* * *

مجالس بغداد القديمة

مقهى الزهاوى ومقهى الرصافى

اشتهرت فى بغداد القديمة عدة مقاه، أنشئ معظمها فى العهد العثمانى، ونالت شهرة كبيرة، ما زالت تتمتع بها إلى الآن، إلا الذى اندرس منها أو استبدل به مخزن أو متجر أو ما إلى ذلك. وأغلب هذه المقاهى ظل كذلك إلى أعوام طويلة بعد الاحتلال وقيام الحكم الوطنى الذى انتهى بالنظام الجمهورى أخيراً، ومنها ما بقى إلى اليوم يحدثنا عن السلف الصالح، وعما كان قد أخذ به نفسه من عادات وتقاليد.

كانت هذه المقاهى بالنسبة للناس فى العهد القديم، أشبه شيء بالدوائر الشبيهة بالرسمية أو الخانات التجارية والندوات الاجتماعية، يلتقون فيها ويتشاورون ويتبادلون وجهات النظر فى أمورهم الخاصة والعامة : فبينا يعقد التجار والأشراف والأغنياء صفقاتهم الأولية فيها، يتبادل الآخرون ممن لا همّ ولا غمّ لهم إلا الأحاديث ومختلف النوادر والحكايات؛ إذ أن القليل من سكان بغداد كان يملك «اديوخانة» خاصة يستقبل فيها الناس؛ فقد كانت وقفاً على أغنياء البلد فقط، وهم معدودون. وحتى هؤلاء كانوا غالباً ما يرتادون هذه المقاهى للترويح عن النفس، والهرب من الوحدة، ولمشاركة الآخرين فى مسراتهم ومصالحهم أحياناً.

لم تكن هذه المقاهى مثلها اليوم، تظل مفتوحة إلى ما بعد منتصف الليل؛ إذ لم يكن فى ذلك الوقت كهربا تسهل عليهم السهر والسمر؛ فقد كان كل زادهم من النور الفوانيس والمصابيح النفطية والشموع واللمبة (الأويزة) واللكسات التى ظهرت بعد الحرب الثانية، والتى لم يك يملكها إلا القلائل من الناس، يستعينون بها على قضاء ليالى رمضان التى كانت لهم خلالها مناهج وبرامج.

لذلك فإن معظم المقاهى كانت عادة تغلق أبوابها مع الغروب، باستثناء بعض الليالى والمناسبات الخاصة : كليلة القدر و«المحيّة» أو الخسوف، وليالى الأعياد.

* * *

وعادة اتخاذ المقاهى مكاناً لإنجاز الصفقات وغير ذلك من الشئون ما زالت باقية إلى اليوم فى العراق أثراً من الماضى؛ إذ لم نزل نجد إلى يومنا هذا مقاهينا تغص بأصحاب المصالح من ملاك وتجار وصيارفة كمقهى التجار فى الكمرك القديم «المعلقة» ومقهى «باب الجامع» فى سوق الروافين، ومقهى الشابندر فى شارع المتنبى، ومقاهى شارع البنك المشهورة الثلاثة التى أزيلت الآن وبنيت محلها عمارة البنك العربى وعمارة مصرف الرافدين، وأشهرها مقهى الـ «قيصرية» الذى كان يحيى فيه المطرب العراقى المشهور المرحوم رشيد القندرجى حفلاته الغنائية مع

« جالغي بغداد » ، وقد استبدل بجميعها محال تجارية ومخازن للصيارفة والصحف .

* * *

كان أشهر هذه المقاهي مقهى التجار فى الكمرك القديم ، المطل على نهر دجلة ، حيث كان يلتقى فيها التجار بصورة عامة ، وفى فرع مقابل لهذا المقهى تجار بعض الطوائف الأخرى على حين كان ينفرد أصحاب المصالح والمراجعون ومن لهم اتصالات رسمية بالدوائر الرسمية فى مقهى الشابندر فى شارع «الشقلة» القديم ، وهو شارع المتنبي الآن ، حيث كان سراى الدولة ومركز البوليس آن ذاك . وهذا المقهى ما زال إلى اليوم مركزاً حيويا لجميع أرباب الحرف وأصحاب المصالح والعلاقة مع دوائر الحكومة التى تمركزت هناك قديماً والآن . . .

* * *

أما على رأس الجسر الآخر وهو شارع حسان بن ثابت المؤدى إلى مديرية الشرطة العامة اليوم ، فكان هناك مقهى الزهاوى ، وقد سمى بهذا الاسم نسبة للشاعر العراقى المرحوم جميل صدقى الزهاوى الذى كان قد جعله مقهاه حيث يجلس فيه وقد أحاط به حواريوه من المعجبين بشعره وفلسفته ، ويقابله على الرصيف الآخر الخاص مقهى « عارف أغا » الذى كان الشاعر العراقى المرحوم معروف الرصافى قد اتخذه هو الآخر مجلساً له ولحوارييه من المعجبين به منافساً الزهاوى . والمقهى الأول لم يزل قائماً إلى اليوم ؛ أما مقهى عارف أغا فقد أغلق منذ عدة سنوات .

* * *

ومن المقاهى التى لم تزل باقية إلى اليوم ، وإن كانت تختفى فى الشتاء وتظهر فى الصيف مقهى « السلطانى » وهو المقهى الصيفى الذى يربض تحت قائمة جسر المأمون على جانب الرصافة . والمشهور عن هذا المقهى أنه كان من المقاهى التى يزدحم فيها الناس أثناء قطع العبور على الجسر الخشبي القديم الذى حل محله الآن جسر حديث من الحديد ، أو فى مناسبات خاصة أخرى حيث تضرب الطبول ، ويعزف على الربابة ، ويتزاحم الباعة ، ويرقص « الشعارون » . وقد شهد هذا المقهى حوادث كثيرة ، تلف خلالها الجسر ، وانفصلت القوارب التى تحمله بتأثير الفيضانات والعواصف .

* * *

أما فى جانب الكرخ فقد كان أشهر هذه المقاهى على الإطلاق مقهى البيرونى ، ولم يزل يطل بشبابيكه الخشبية على نهر دجلة حيث كان يجلس علية القوم قديماً ويقضون ليالى رمضان الممتعة وهم يلعبون لعبة (الصينية) .

ولعبة الصينية هذه لعبة محلية يضع اللاعبون داخلها اثنى عشر فنجاناً نحاسية مقلوبة يسمونها طيوراً ، ويخفون داخل أحدها فقط « ودعة » ، وبعد أن ينقسموا صفين يبدءون بالمراهنة : فالفريق الذى يضرب الرقم القياسى فى اكتشاف « الودعة » المختفية يكسب الرهان ، وهو عادة صينية واحدة أو صينيتان ، وقد تبلغ الثلاث ، من الحلويات المختلفة كالبقلاوة والزلابية وغزل البنات وغير ذلك ، ويتخلل ذلك كله هتاف وصخب عال يدلان على مرح وانسجام عظيمين ، ويطول بهم السهر إلى ساعات متأخرة من الليل حتى وقت السحور ، حيث يتفرقون إلى بيوتهم ليتناولوا أكلة خفيفة ، أو يغفوا بغيرها إلى ما قبل ساعة الإفطار فى المساء بقليل .

ويروى عن مقهى البارودى ، أنه كانت بداخله (نخلة) لم يشأ أصحاب المقهى أن يقطعوها ، فكيفوا تشييد المقهى بحيث أحاط السقف بقامتها ، على حين ظلت سعفاتها حرة فى الفضاء تطل على السطح ، لكنها ويا للأسف قطعت قبل بضع سنوات بعد أن أصبح المقهى أشبه ما يكون بمصيف أو مشتى للطلاب الذين جعلوا منه بعد أن هجره القدامى مكتبة للمطالعة ، بالنظر لما يتمتع به من جو رائق ومناظر ليلية جميلة ، حيث يرون منه ساحل دجلة وشواطئه الفضية بعالمه الصاخب المضىء فى الليل ، وساعتهم المنارة المفضلة لديهم « ساعة القشلة »

والتمثال الخشبي الذي فوقها لأعرابي يمتطي الناقة ويشير إلى اتجاه الريح .

* * *

والحديث يطول عن مقاهي بغداد ، لم يزل يرويه لنا القدماء كأعزّ ما يعرفون من ذكريات . وعلى الرغم من قلة ما كان يتوافر وقت ذاك من وسائل التسلية ، فإن هذه المقاهي كانت مصدر مباهج كبيرة لعلية القوم وأوساطهم . وما كان أجمل منظرهم وهم يفدون إليها ممتطين صهوات جيادهم أو حميرهم « الحساوية »(١) البيض ! إذ قلّ من كان يملك منهم جواداً في ذلك الوقت ، باستثناء الوالي والباشوات ونقباء البلد طبعاً ، فيربطونها بعيداً عنهم ويجلسون وأمامهم (نراكيلهم(٢)) فمنهم من يتحدث ، ومنهم من يصغي إلى قرقرة نركيلته ، وقد سبح في عوالم مجهولة من الرؤى والأفكار .

لم يكن هنالك وقتئذ من أدوات اللعب والتسلية ما هو موجود منها الآن كالطاولي والشطرنج والورق والدومينو والبليارد والتنس والكرة المنضدية وغيرها وغيرها ، إنما جل ما كان موجوداً هو لعبة الصينية الآنفة الذكر ، وأخرى يسمونها (المنقلة) وهي خشبتان فيهما صفان من الحفر ، وكل صف به سبع من الحفر يضعون فيها الحصى ، ويتبارون عليها على طريقتهم الخاصة ، فترى الكهول والشيوخ وقد تكأكئوا حول اللاعبين وفي أعينهم بريق الاهتمام والتتبع .

وكانت المشروبات المفضلة يومذاك في تلك المقاهي هي الشاي والقهوة المرّة ، فإذا أسر إليك أحدهم بأن القهوة التي تقدم في مقهى القيصرية يضرب بجودتها المثل ، فإنما أفضى إليك بأمر خطير ، فالشاي والقهوة كانا يأخذان جزءاً كبيراً من اهتمام الناس ووقتهم في بغداد القديمة ، ولطالما أمضى قسمٌ كبيرٌ من سكانها الليل بطوله وهو يتحدث عن القهوة وأصنافها ويضرب على قوله الأمثلة ويأتي بالشواهد . . .

وإذا كان لساقي الخمر أهميته في العصور العباسية النواسية ، فقد كان لسقاة القهوة في بغداد القديمة أهميتهم التي لا تقل بحال من الأحوال عن أهمية ساقي الخمر : فكما كان الأول لا يني يمر على الثملين ليملأ فراغ كئوسهم ، كان السقاة — وهم عادة ندل مختصون وإخصائيون في الوقت نفسه ينتقون انتقاء ويعدون إعداداً لهذه المهمة ، لا يفتئون يمرون بأباريقهم المذهّبة وفناجينهم المجلاة ذات الرنين على السمار طيلة ساعات الجلسة ، وبين وقت وآخر ، ويجب ألا تزيد الفواصل التي بينها عن ربع الساعة .

أما اليوم فالأمر في بغداد أصبح يختلف عنه في السابق ؛ فقد تغير الناس ، وحل محل القهوة والشاي والمنقلة : الكلاسيه والناسي كوفي والمرطبات والمشروبات المثلجة على اختلاف أنواعها ، واستبدل القوم بلعبة الصينية رقصة الروك أندرول وأنغام الجاز ، واندرس ذلك العهد بما كان فيه من براءة وعفة وفضيلة وتقوى كانت تؤاخي بين الناس . .

هكذا كانت تمر الليالي ، ومعها الأيام ، في ذلك الجزء من العالم والزمان .

صفاء الحيدري

(١) الحمار الحساوي : نوع من الحمير العراقية ، ضخم الجسم أبيض ناصع البياض يمتطيه الوجهاء والمتمكنون فقط.

(٢) النركيلة : هي النرجيلة باللغة المصرية .